ما الشعر إلا ذائب فكر … يجمد في اللفظ ما استقرا

معانيك أرواح هيا كلها اللفظ … وسرك في الأرواح لا في الهياكل

ولو لبثت بالحقائق أشدو … وتركت الخيال للشعراء

أبالغايتي من الشعر معنًى … واضح يأمن اللبيب التباسه

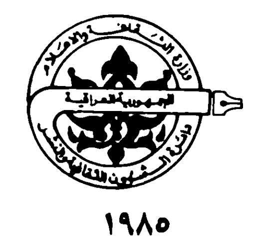
أصريح وكل دنياك رمز … ومتى صادق النجاح الصريح ؟

لغة الشعر الحديث في العراق

بين

مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية

د. عدنان حسين العوادي



١٩٨٥

الجمهورية العراقية

منشورات وزارة الثقافة والاعلام

سلسلة دراسات

(٣٧٥)

لغة الشعر الحديث

في العراق

بين مطلع القرن العشرين والحرب
العالمية الثانية

د. عدنان حسين العوادي

الاهــــداء

الى أبوي اللذين ألهماني حب الحقيقة

هذه الدراسة ، اصلا ، رسالة دكتوراه قدمت الى كلية الآداب بجامعة بغداد ، وناقشتها لجنة من الاساتذة : د. احمد مطلوب ، د. علي عباس علوان ، د. عناد غزوان ، د. كمال نشأت ، د. رزوق فرج رزوق، الاستاذ المشرف على الرسالة . وقد اجازتها في ١٩٨٣/٥/١١ ، مع التوصية بنشرها .

المقدمة

اللغة ، عند الناس ، شأن عام من شؤون حياتهم ، فهي وسيلتهم المشتركة في التفاهم والتفكير منذ وجدوا ، لكنها ، في الشعر ، تكتسب طابعا خاصا ، فمهمة الشاعر ان يرتفع باللغة عن عموميتها ويتحول بها الى صوت شخصي؛ أن ينظمها من خلال رؤيته وموهبته ، في اغنى الاشكال تأثيرا ، مستثمرا دلالاتها واصواتها وعلاقات بنائها وايقاعها على نحو فريد ، وعليه ، فبقدر ما يتميز الشاعر في خلق لغته الخاصة يتجلى ابداعه . فاللغة ، بهذا المعنى ، تكاد تؤلف جوهر الشعر ، ولاعجب ، اذن ، أن حظيت لدى القدماء بكل تلك العناية والاهتمام، حتى لكأن النقد اللغوي هو عمود النقد العربي برمته، وحتى لكأن غرام العرب بالشعر انما كان منصرفا ، قبل كل شيء ، الى غرامهم بلغته . على ان هذه اللغة التي تفجرت طاقاتها في عصور ازدهار الشعر العربي ، قد تحولت الى مجرد تقليد وزخرفة لدى شعراء التخلف والظلام .

ومنذ مطلع هذا القرن تقريبا ، شهد العراق ؛ موطن الابداع الشعري الاصيل ، تحولا ملحوظا في اوضاعه السياسية والاجتماعية والفكرية ، تمثلت، على صعيد الشعر، بادخال موضوعات عصرية الى القصيدة، بيد ان شعراء تلك الحقبة لم يتمكنوا، بحكم الآفاق المحدودة لمرحلتهم، من تطوير الشكل الموروث بما يجعله منسجما مع طبيعة موضوعاتهم العصرية ، وعليه ، فقد اتجهوا ، تارة ، الى تقليد لغة الشعر القديم ، وحاولوا ، تارة اخرى ، الجمع بين اللغة التقليدية ولغة الحياة المعاصرة . وقد كان ذلك كله ارهاصا بمحاولات اكثر نجاحا في التوجه الى تجديد لغة الشعر .

لقد حظيت حركة الشعر في العراق قبل الحرب العالمية الثانيه بعدد من الدراسات التي تناولتها من زوايا متعددة وبمناهج مختلفة ، الا ان عناية تلك الدراسات بـ« لغة الشعر » كانت محدودة ، حتى لانكاد نظفر بدراسة مستقلة في هذا المجال ؛ الامر الذي يجعل من دراسة لغة هذا الشعر مسألة جديرة بالعناية ، مادامت اللغة هي مفتاح الولوج الى جوهر الشعر وحقيقته . هذا ، فضلا عن كون مثل هذه الدراسة تشكل اساسا لاغنى عنه لدراسة شعر المراحل اللاحقة ، والاكثر جدة .

تقع هذه الدراسة في ستة فصول ؛ كان الفصل الاول تمهيدا في لغة الشعر ، مبينا الخصائص الجوهرية لهذه اللغة على صعيد الكلمة وطرق النظم والايقاع . وتتبع الفصل الثاني التنوعات الاساسية في التجربة اللغوية للشعر العربي منذ نشأته حتى القرن الماضي ، مبينا ، من خلال ذلك ، تداخلات الصراع بين الحداثة والتقليد في تاريخ هذا الشعر ، ومشيرا الى النتائج التي ترتبت على ذلك سلبا أو ايجابا . اما الفصل الثالث فكان يرمي الى استخلاص الموقف الشعري في العراق من خلال الحالة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية فيه ، واثر ذلك في رؤية الشعراء ووعيهم الفني كما تجلى في دواوينهم وآرائهم .

لقد درست الفصول الثلاثة الاخرى الاتجاهات الفنية في لغة الشعر من خلال نماذج شخصية تمثل ستة من ابرز شعراء العراق في هذه الحقبة هم: عبدالمحسن الكاظمي (بين ١٨٦٥و١٨٧٢ ــ ١٩٣٥) ، ومحمد رضا الشبيبي (١٨٨٩ ــ ١٩٦٥) وجميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ ــ ١٩٣٦) ، ومعروف الرصافي (١٨٧٥ ــ ١٩٤٥) وعلي الشرقي (بين ١٨٨٩و١٨٩٢ ــ ١٩٦٤) ، ومحمد مهدي الجواهري (بين ١٨٩٩و١٩٠٣ ــ ......) . فقد دار الفصل الرابع على بيان خصائص لغة « النهج التقليدي » ضمن بعدي « الارتجال » في شعر الكاظمي ، و« الصنعة » في شعر الشبيبي . ودار الفصل الخامس على « اضطراب لغة الشعر » ضمن بعدي « التلفيق » الذي يؤلف الطابع الغالب

لشعر الرصافي ، و « السهولة » التي تؤلف الطابع الغالب لشعر الزهاوي ، بالرغم من تداخل البعدين ببعضهما ، واستنادهما الى النهج التقليدي اصلا • ودار الفصل الاخير على تلمس بوادر التجديد في لغة الشعر متمثلة : في التحول المضطرب عن خطابية اللغة القديمة ومباشرتها الى لغة اقرب الى الهمس وادعى الى التعبير عن الوجدان لدى علي الشرقي • وفي استثمار تقنيات متنوعة وتوفير امكانات رفيعة بلغ بها الجواهري مبلغا مرموقا من الجهارة والتفجر والصفاء • ثم ختمت الدراسة ببيان الآثار التي وفرتها خصائص الحداثة للحركة الشعرية اللاحقة ونتائجها •

لقد اعتمدت في كشف اتجاهات لغة الشعر وخصائصها على دواوين الشعراء اساسا ، كما استعنت كذلك بالدراسات التي كتبت عن الشعر الحديث في العراق والتي كان لها فضل السبق في هذا الميدان ، في حين امدتني جهود النقاد واللغويين القدامى وكتب النقد الحديث ، العربية والاجنبية ، بذخيرة نظرية اغنت منهج البحث ومادته •

اما استاذي المشرف الدكتور رزوق فرج رزوق فقد أولى هذه الرسالة من رعايته الكريمة مالا يحيط به الشكر والامتنان • وقد كان لي من روحه العلمي الرفيع وايمانه بالحداثة ما أتاح لي حرية في القول وسعة في الرأي ابتغيت من ورائهما الاخلاص للحقيقة العلمية التي أراها ، والاسهام في نهضة شعرنا العربي الحديث ، آملا ان اكون قد وفقت الى شيء من ذلك • كما ينبغي لي ان اشيد بما افدته من اساتذتي الافاضل ، اعضاء لجنة المناقشة الذين ابدوا من الآراء والملاحظات ماكان خالصا لتسديد هذا البحث واغنائه؛ فلهم مني اجزل التقدير • وختاما ، الى اولئك الاساتذة والاصدقاء الذين امدوا هذه الرسالة بجهودهم الكريمة اتوجه بوافر الشكر والعرفان •

الفصل الأول

تمهيد في لغة الشعر

١

تنوعت المواقف من الشعر تنوعاً لا يحصى على مر العصور • ومع أن احداً لم يستطع ان يجحد تأثيره السحري وقوة نفوذه ، الا أن الموقف منه كان يزداد اشكالا كلما تعقدت الطبيعة الثنائية للنشاط البشري (الممارسة العملية ـ الابداع الفكري) • « ففي مرحلة مبكرة من تاريخ الحضارة لم يكن التمييز بين الحقيقة الشعرية والحقيقة الموضوعية قائما، بل كانت الفوارق بينهما مطموسة في أكثر الأحوال • اذ كانت جميع ضروب القول تجري على صورة من الرمز التلقائي ، وكان التعبير في اكثره مجازيا ، والخيال دوما حاضرا ليصف عالم الحقيقة ويفسره • وهذا ماعناه شيللي عندما زعم في « دفاع عن الشعر » أن جميع أنواع القول، في طفولة العالم، كان ضربا من الشعر »[١]•

هذا « الضرب من الشعر » لم يكن ، عصر ذاك ، محتاجاً الى تسويغ أو دفاع ، بيد ان الافتراق المتزايد لمجالي النشاط الانساني ، كان يفضي بالمقابل ، الى تميز تدريجي في وعي الوجود ؛ تميز بين « الادراك الموضوعي » نسبيا ، لاشياء العالم ووقائعه وظواهره ، وبين « تخيلها ذاتيا » ، الامر الذي القى على عاتق اللغة مهمة « مزدوجة » •

---

١ ـ مناهج النقد الأدبي بين النظر والتطبيق ، ديفد ديتس ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، مراجعة : احسان عباس ، دار صادر ـ بيروت ١٩٦٧ ، ص١٧ •

ومع تنظيم المبادىء الاخلاقية والشرائع والمذاهب ، صار استعمال اللغة بطرائق أخرى ، ولأغراض غير نقل الحقائق الموضوعية ، يغدو مظنة للريبة ، « اذ ما دام هذا الشعر لا ينقل الحقيقة ، أفلا يعد منافياً للأخلاق ؟ أو ، على الأقل ، عديم الجدوى »[٢] ؟

ان أجلى تعبير عن النظرة الثنائية للنشاط البشري قد ورد على لسان أفلاطون الذي أقرّ بفاعليـة ذلك « الجـزء الخسيس في النفس » ؛ الجـزء اللاعاقل » الذي يتملقه الشعر ، على حد تعبيره ، لكنه ، بدلا من أن يولـي هذا الجزء العناية التي يستحقها ، اكتفى بالدعوة الى قمعه[٣] .

على أن أفلاطون نفسه ، قد عزا سطوة الشعر وخطورته الى ما يضفيه الشاعر بكلماته وجمله من الوان تلائم كل فن ، وأنه انما يخلب ألباب الناس بصورة التعبير والسحر الكامن في الوزن والايقاع ، « فاذا ما نزعت عـن الشعر قالبه الشعري ، فلا شك أنك تستطيع ان تراه على حقيقته عندما يتحول الى نثر »[٤] .

وهكذا ادى التميز الواضح للغة الشعر ، وتفردها عما سواها من ضروب القول الاخرى ، الى الاعتقاد بأن الشاعر ملهم ذو رأي « لايستعمـل اللغـة كما يستعملها عامة الناس بل ينطق عن وحي »[٥] . وكان هذا « الوحي » شيطاناً من الجن يقذف الشعر في روع الشاعر العربي القديم ، بل ان هذا الشيطان قد ظل حيا حتى ابان العصور الاسلامية[٦] .

---

٢ ــ مناهج النقد الأدبي : ١٧ ، ١٨ .

٣ ــ الجمهورية (الكتاب العاشر) ، دراسة وترجمة : فؤاد زكريا ، الهيئـة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ، ص٥٦٣ .

٤ ــ نفسه : ٥٥٦ .

٥ ــ مناهج النقد الادبي : ١٨ ، ١٩ .

٦ ــ جمهرة اشعار العرب ، ابو زيد القرشي ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر بالقاهرة ، ٤٣/١ وما بعدها . المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، جواد علي ، بيروت ١٩٧٢ ، ١١٨/٩ ــ ١٢٢ .

وبالرغم مما ينطوي عليه هذا التصور من بدائية ، فانه يعبر أيضا عن موقف رمزي من طبيعة الشعر ذاته ، تشير اليه كلمة « شيطان » الذي عرف عنه أنه مصدر « السحر » • واذا كانت مهمة الشعر سحرية في البدء ، وهي « ان يحرك في الانسان الرغبة في ما يمكن ويجب تحقيقه »[٧] ، فان هذه المهمة ما كانت تتخذ وجهاً واحداً في مجتمع لم يعد جماعيا ، انما صار ينقسم ويتصارع ، فكانت مهمة الشعر تتنوع جراء ذلك •

لقد أنجز ارسطو خطوة حاسمة حين قرر : « أن من الاشياء التي يمكن أن تعد غير متماثلة ، توجد اشياء تمثل موضوعا للابداع الخلاق ، بينما توجد أشياء اخرى تشكل موضوعا للنشاط العملي »[٨] • ولكن برغم أهمية التمييز الأرسطي بين الممارسة والابداع ، الا أن العلاقة بينهما ظلت معرضاً لتصورات واجتهادات شتى ، تراوحت بين اعتبار الشعر « محاكاة » وبين اعتباره عالماً مطلقاً قائماً بذاته ذا وظائف غير محدودة[٩] • ومن مجمل هذه الأفكار تتبين التداخلات الكثيرة التي ينطوي عليها فن الشعر ، وتتسع ، جراء ذلك ، الامكانات المتزايدة التي ينبغي أن تضطلع بها اللغة في الشعر •

---

٧ ـ دراسات ماركسية في الشعر والرواية ، جورج طومسون ، ترجمة : ميشال سليمان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص٧ . ونظير هذه الفكرة عند القدماء في : الفن التاسع من الجملة الاولى من كتاب الشفاء لابي علي ابن سينا ، ضمن كتاب : فن الشعر ، ارسطو ، ترجمة وتحقيق : عبدالرحمن بدوي ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٦١ ـ ١٦٢ . منهاج البلغاء وسراج الادباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ ، ص٨٦ .

٨ ـ الممارسة والشعر ، سوشودولسكي ، ترجمة : عبدالسلام رضوان ، (نقلا عن كتاب « الاخلاق » لارسطو) ، مجلة الثقافة ، عدد (٧) ، السنة (٩) ، بغداد ـ تموز ١٩٧٩ ، ص٢٩ . ارسطو ، عبدالرحمن بدوي ، مطبعة التأليف والترجمة والنشر ـ مصر ١٩٤٤ ، ص٢٦٨ .

٩ ـ ينظر العرض المركز لنظريات الشعر عند الغربيين في : مناهج النقد الادبي : ١٥ ـ ٢٨٥ .

ان الطبيعة الأساسية للشعر ، النابعة من التعبير عن الرغائب الانسانية واثارة النزعات الطليقة في ذات الفرد والجماعة ،قد جعلت من لغة الشعر عرضة للتنوع المستمر ، ليس بين أمة وأمة ، أو بين عصر وآخر فقط ، انما بين شاعر وآخر ايضا ، بل انها قد تكتسب تنوعات ملحوظة حتى لدى الشاعر الواحد في تجارب شعرية مختلفة •

ان الجهود العظيمة التي بذلت لانهاء ثنائية النشاط الانساني قد أثمرت نظرة جدلية لوجهي هذا النشاط ، ترى في الممارسة مصدراً للشعر ، في الوقت الذي يشكل فيه الشعر طابعها الانساني الخلاق ، وعليه ، فالممارسة والشعر تعبيران عن نوعين متداخلين للنشاط الانساني ، وهما ، في الوقت نفسه ، أسلوبان متميزان للحياة ، ففي حين تضفي فكرة الممارسة طابع التنظيم العقلاني والنفعي على الحياة ، فان الشعر ينظم الحياة على أسس اخرى تتأكد فيها الأهمية الخاصة للمصادر غير العقلانية في الشخصية ؛ انفعالاتها وخيالها ورغباتها ، انه التعبير عن مناخ داخلي وتجربة داخلية ، ومع ذلك ، فلا ينبغي النظر الى أسلوبي الحياة هذين على أنهما نوع من الاختيار يستبعد أحدهما الآخر ، بل ان فيهما عنصراً مشتركاً ، ذلك هو « الخيال » خصيصة البشر الخلاقة[١٠] •

ان كلا من « الابداع او الابتكار العلمي تمتد جذوره بعمق في استخدام الخيال ، كذلك يلعب الخيال الدور البارز في النشاط السياسي • والعناصر الاساسية التي تشكل الخيال هي الشعب والمجتمع الانساني والمعاناة والعاطفة والوان الضرورة التي تنطوي عليها الحياة الانسانية »[١١] •

١٠ــ الممارسة والشعر : ٣٦ •
١١ــ نفسه : ٣٥ •

٢

يتجسد الخيال في الشعر بلغة القصيدة ، فباللغة يفجر الشاعر ، وهو يبدع القصيدة ، اعمق حالاته الوجدانية تفردا وخصوصية في رؤيته لموضوعه (عالمه) ، انه « يظهر طرقا جديدة لرؤية العالم وللحلم بالعالم »[١٢] . ولذلك يتميز الخيال في الشعر بالكثافة والغرابة ، والقصيدة ، من بين سائر فنون القول الاخرى ، اعقدها تركيباً وأدقها بناء .

ولا يقتصر دور الخيال في الشعر على توليد الصور الحسية لغرض التوضيح والتبيين ، او التهويل والايهام ، ولا على التأليف بين عدد متباين من العناصر ، او تنظيم التجربة الشعرية على نحو معين لاجل غاية محددة فقط ، كما هو الشأن في الخيال العلمي او التقنية والصنعة في الفنون[١٣] ، انما هو ، فوق ذلك ، يعني ، كما يقول كولريدج ، تلك القوة التركيبية السحرية التي تشيع نغما وروحا يمزج ويصهر الملكات احداها بالاخرى ، هذه القوة التي تكشف عن نفسها في توازن الصفات المتنافرة واشاعة الانسجام بينها . . . انه « حالة عاطفية غير عادية ، وتنسيق فائق للعادة »[١٤] .

على هذا ، فان الخيال يقوم بخلق درجة من النظام وحالة من التوازن بين وحدة وصراع دوافع التجربة الشعرية وبواعثها ، بما يحقق أقل درجة من كبت هذه الدوافع أو استبعادها ، وأعلى درجة من الاستجابة لها وتوحيدها ، وهو « لا يظهر في شيء ، في جميع الفنون ، بقدر ما يظهر في احالة فوضى الدوافع المنفصلة الى استجابة موحدة منظمة »[١٥] .

١٢ـ الابتكار الحقيقي والزائف ، بيير كامارا ، ترجمة : عادل العامل ، مجلة الطليعة الادبية ، عدد (٧) ، بغداد ـ تموز ١٩٧٩ ، ص٢٤ .

١٣ـ مبادىء النقد الادبي ، ريتشاردز ، ترجمة وتقديم : مصطفى بدوي ، مراجعة : لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦١ ، ص ٣٠٩ ـ ٣١١ .

١٤ ـ الشعر والتجربة ، ارشيبالد مكليش ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ، مراجعة : توفيق صايغ ، دار اليقظة العربية ـ بيروت ١٩٦٣ ، ص ٥٣ .

١٥ـ مبادىء النقد الادبي : ٣١٥ .

ان ميزة الخيال هذه انما تتجلى في اللغة بحيث « ينظم الشعر نمطاً فريداً من الكلمات غير قابل للاعادة ، وتكون كل كلمة موضوعا بقدر ما هي اشارة ، وتستعمل بصورة لايمكن لأية منظومة خارج القصيدة أن تتنبأ بها »[16] .

٣

تتميز اللغة ، من سائر مواد الفنون الاخرى ، بطبيعة وغايات مزدوجة « باعتبارها صورة للواقع ورمزاً له ؛ باعتبارها ادراكاً « حسيا » للشيء ، وتجريدا له »[17] . كما انها تحيا ، في الوقت نفسه ، بموجب قوانينها الخاصة وما تتمتع به من وجود مستقل نسبيا تستمده من اصولها واستعمالاتها وارتباطاتها المتنوعة باعتبارها وسيلة للاتصال والتعبير ، فهي طريقة تفكير ، وهي ، لذلك ، عرضة للتغير والاندثار[18] . على ذلك ، ينبغي التمييز ، بشكل دقيق في الشعر ، بين « اللغة » التي هي شأن عام ، و« الكلام » الذي هو شأن خاص[19] . ذلك أن الطبيعة المزدوجة للغة انما تتجلى في الشعر ، بكل خصوصيتها ، يقول شيلر : « ان اللغة تعبر عن جميع الاشياء بمعايير العقل، لكن المطلوب من الشاعر أن يعبر عن الاشياء جميعاً بمعايير الخيال . الشعر يتطلب الرؤيا ، أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم . معنى ذلك أن الكلمة تنزع من الشيء الذي يفترض أن تمثله طبيعته المحسوسة والفردية ، وتفرض عليه خاصة

١٦- نظرية الادب ، اوستن وارين ورينيه ويليك ، ترجمة : محي‌الدين صبحي، مراجعة : حسام الخطيب ، مطبعة خالد الطرابيشي - دمشق ١٩٧٢ ، ص٢٤٠ .

١٧- الاشتراكية والفن ، ارنست فيشر ، ترجمة : اسعد حليم ، دار القلم - بيروت ١٩٧٣ ، ص٤٥ .

١٨- الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو ترجمة محمد ابراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة - بيروت ١٩٦١ ، ص ٨٣ .

١٩- الثابت والمتحول (٣- صدمة الحداثة) ، أدونيس ، دار العودة - بيروت ١٩٧٨ ، ص١٥ .

من عندياتها ، طابعا عاما غريبا عنه . وبذلك لايتمثل الشيء بحرية أو لايتمثل أصلا ، وانما يوصف فحسب »[٢٠] .

ولايقتصر الامر على الكلمة المفردة انما يتعداه الى التركيب ايضا ، فوراء تركيب نحوي واحد قد تكمن معان مختلفة ، و« الاتفاق بين التنظيم النحوي والنفسي ... مطلب نادراً ما نلقاه »[٢١] . وبسبب عدم الدقة في مطابقة الكلمات للافكار « يتم الانتقال من الفكرة الى الكلمة خلال المعنى ، ففي كلامنا يوجد دائما التفكير الخفي ؛ الاصل الفرعي »[٢٢] ، ولان الانتقال المباشر من الفكرة الى الكلمة محفوف بالمصاعب ، فان الشعراء طالما شكوا من قصور الكلمات عن تجسيد احاسيسهم .

ومن جهة اخرى ، فبقدر ما يتعين على الشاعر أن يستمد من تقاليد الماضي ، يتعين عليه ايضا أن يستعمل اللغة استعمالا مغايرا ، « اذ ما من جيل يمكن أن يحس بنفس الطريقة التي كان يحس بها من سبقوه »[٢٣] . وكما تكتسب الطرائق المتنوعة في استعمال اللغة لدى شاعر معين او عصر معين قدراً من النظام هو ما يطلق عليه عادة مصطلح « المعجم الشعري » ، وكما أن الشاعر قد لايستطيع الافلات من العرف اللغوي السائد في عصره ، الا أن عليه ، كذلك ، أن يبدع وينمي أسلوبه الخاص به تبعاً لذوقه ومزاجه وتنوع تجاربه ، فقد يكون مقتصدا او مسرفا ، هادئا او صاخبا ، رشيقا او نشطا ، « بل ان الشاعر قد يستعمل كل حيل اللغة من البساطة الكاملة الى البلاغة المعقدة ، فيذكي حرارة عاطفته آناً من خلال الايجاز ، وآناً من خلال الاطناب ، وطورا من طريق حذف التفصيلات ، وطوراً من طريق التكرار »[٢٤] .

٢٠- الاشتراكية والفن : ٤٥ .
٢١- التفكير واللغة ، فيجوتسكي ، ترجمة : طلعت منصور ، مصر ١٩٧٦ ، ص ٢٦٣ .
٢٢- التفكير واللغة : ٢٩٦ .
٢٣- الشعر ـ كيف نفهمه ونتذوقه : ٨٤ .
٢٤- الشعر ـ كيف نفهمه ونتذوقه : ٨٧ .

وبالرغم من أن الشعر يتضمن كـلاً من مستويي الكلام : الخارجي والداخلي (الخطابة ، التحاور ، المناجاة ، وسائر العناصر الاخرى)[٢٥] ، الا أننا نقوّم القصيدة بالقدر الذي يتجلى فيه صوت الشاعر الخاص بما يجعل اللغة معبرة عن حقيقة نفسه في اللحظة التي يكتب فيها حتى لكأنه يخلق عالمه في قصيدته مثلما يخلق لغته ، بحيث نجد « الألفاظ القصيرة والطويلة ، الحسية والمجردة ، القديمة والحديثة ، وكلها يسند بعضها بعضاً لتكون مجموعة متناسقة حية »[٢٦] . فاللغة كالتربة عرضة للتشقق والشحوب مهما خصبت ، وهي « تحتاج الى انعاش متواصل حتى لاتصبح مجدبة عقيمة . والشعر هو النبع الرئيسي لصيانة اللغة وتجديدها »[٢٧] .

في الشعر ، تغيّر الكلمات من صفاتها بأن « توجد في ظروف اكثر غرابة، والتأثير الذي تولده الكلمة فعلا عبارة عن توفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التي توجد فيها »[٢٨] ، فان تأثير الكلمة في سياق ما ، غيره وهي في سياق آخر . ولما كان السياق يعني « النظم اللفظي للكلمة وموقعها من ذلك النظم »[٢٩] ، فهو ، بهذا المعنى ، ينبغي ان يشمل ـ لاالكلمات والجمل . . . السابقة واللاحقة فحسب ـ بل القطعة كلها . . . ، كما ينبغي أن يشمل ـ بوجه من الوجوه ـ كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات . والعناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام الذي تنطق فيه الكلمة ، لها ، هي الاخرى أهميتها البالغة في هذا الشأن »[٣٠] .

٢٥ـ التفكير واللغة : ٢٦٨ ـ ٢٧٩ ، ٢٨٤ ـ ٢٩٨ .

٢٦ـ الشعر ـ كيف نفهمه ونتذوقه : ١٠٠ .

٢٧ـ نفسه : ٨٤ .

٢٨ـ مبادىء النقد الادبي : ١٩٠ .

٢٩ـ دور الكلمة في اللغة ، ستيفن اولمان ، ترجمة : كمال محمد بشر ، المطبعة العثمانية ، ط٣ ، ١٩٧٣ ، ص٥٤ ـ ٥٥ .

٣٠ـ دور الكلمة في اللغة : ٥٥ .

وبالرغم من أن أولى الافكار التي توجه القصيدة انما تنبعث من معاني كلماتها . غير أن هناك ايحاءات اخرى تشع بها المعاني لا تقل اهميـة عنها . تتمثل أساسا ، في « تلك الشبكة من التفسيرات والتخمينات التي تصدر عن المدلولات »[٣١]، فضلاً عن التموجات الصوتية السمعية للألفاظ، سواء تلك التي تتمتع بقدرة على محاكاة دلالاتها ، أم حـين تندغم جميعاً ، بشكـل فعال ، ضمن سياق القصيدة . وهكذا « تسهم كل جوانب اللغة فيما يحدثه الكلام من تأثير عاطفي او انفعالي ، فالنبر والايقاع والتنغيم واختيار الكلمات واللواحق ونظام ترتيب الكلمات ومواقعها في الجمل والعبارات ـ هذه الأشياء كلها قد يكون لها نصيب في احداث هذا التأثير »[٣٢] . وبناء على ذلك تكون الكلمة في الشعر أشبه بمولّد اشاري مشع لعدد من المواقف والانفعالات والأوضاع التي تتسم بالتشابك والانسجام ، والدقة والغرابة والحيوية ، الامـر الـذي يجعل الشعر دائما يرمي الى « جعل اللغـة اشد تركيزاً واكثر دقـة وامتلاء بالحركة الايقاعية »[٣٣] . وهذا هو ما يميز الاستعمال « الانفعالي » للغة من الاستعمال « العلمي » الذي تستخدم فيه الكلمات استخداماً « هامدا » يقتصر على توجيه الفكر الى عـدد محـدود نسبياً ، ومنطقي عادة ، مـن صفات وخصائص أوضاع شائعة[٣٤] . فالفرق بين الكلمة في الشعر وبينها خارجـه هو الفرق بين المغزى والمعنى ، وهو يشبه الفرق بين اللؤلؤة والحصاة ؛ بـين الموجة والكيان ، بين الطاقة والجسم ، حتى ليمكن القول : ان الشاعر يتناول الالفاظ ثم يهشمها ويقطعها ويذروها ويحرقها ثم يخلق منها شيئا جديدا »[٣٥]، بحيث يتألف من طريقة نظم الكلمات مغزى موحد ، ومن جرسها سياق ايقاعي موحد ، وتستحيل القصيدة الى بنية دلالية ـ ايقاعية .

٣١ـ مبادىء النقد الادبي : ١٨٣ .

٣٢ـ دور الكلمة في اللغة : ٩٢ .

٣٣ـ الشعر ـ كيف نفهمه ونتذوقه : ١٠٢ .

٣٤ـ مبادىء النقد الادبي : ١٨٦ .

٣٥ـ الشعر ـ كيف نفهمه ونتذوقه : ١٠٣ .

يتضح مما سلف أن ليست للالفاظ بذاتها مزيــة ، انما تكتسب تاثيرها من حالة نظمها على نحو مخصوص[٣٦] . وليس لها خارج القصيدة ســوى مجال محدود من التأثيرات يختلف طبقا للحالات التي توجد فيها . هذا اذا استثنينا ، طبعا ، ذلك النوع من الالفاظ العتيقة ، الذي سماه ابن الاثــير « المتوعر » او « الوحشي الغليظ »[٣٧] . او التي زادها طول الاستعمال ابتذالا ، او تلك الالفاظ التي ماتزال « نيئة » لم تنضج بعــد ولــم يتوطــد استعمالها في اللغة ، كأن تكون اجنبية اورديئة الاشتقاق او ما شاكــل ذلك[٣٨] .

٤

اذا كان « التنسيق الفائق للعادة » يتجلى في الطريقة الفريدة لنظــم الكلمات ، فان « الحالة العاطفية غير العادية » انما تكشف عن نفسها بطريق المجاز والايقاع : « المبدأين الرئيسين الناظمين للشعر ، وهما متلاحمان يتبع احدهما الآخر »[٣٩] .

يؤلف المجاز بين عدد كبير من العناصر المتنوعة اللازمة للرؤية الشعرية بما يخلق من علاقات جديدة بين الكلمات ، ففي المجاز يفضي المعنى الظاهر للفظ الى معنى آخر باطن هو « معنى المعنى »[٤٠] ، او هو المعنى التخييلي « الذي لا يمكن أن يقال انه صدق ، وان ما اثبته ثابت ، وما نفاه منفي ، وهو مفتن المذاهب ، كثير المسالك ، لايكاد يحصر الا تقريبا ، ولا يحاط به

٣٦ـ دلائل الاعجاز ، عبدالقادر الجرجاني ، تعليق وشرح : محمد عبدالمنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ١٩٦٩ ، ص٣١٧ ـ ٣٢٢ .

٣٧ـ المثل الســائر في ادب الكاتب والشــاعر ، تحقيق : محمد محي الدين عبدالحميد ، القاهرة ١٩٣٩ ، ١٥٦/١ ، ١٥٧ .

٣٨ـ موسيقى الشعر ، اليوت ، ترجمة : محمد النويهي ضمــن كتابه : قضية الشعر الجديد ، دار الفكر ومكتبة الخانجي ، ١٩٧١ ، ص٢٢ ـ ٢٣ .

٣٩ـ نظرية الادب : ٢٣٩ .

٤٠ـ دلائل الاعجاز : ٢٦٢ ـ ٢٦٣ .

تقسيماً وتبويبا »[٤١] ، وهو سبيل الشاعر الى الابداع والاختراع ، ومثله فيه « كالمستخرج من معدن لا ينتهي »[٤٢] . ذلك أن المجاز حين يقيم علاقات بين الاشياء التي لا علاقة بينها ، فانه يفجر في اللغة امكانات آسرة وعميقة لنقل « الحالة العاطفية غير العادية » حية الى القلب ، وتلك هي حقيقة المعنى في الشعر[٤٣] ، هذا المعنى اشار الى طبيعة ابو نواس في قوله :

غـــير أني قائـــل مـــا أتانـــي ‏ ‏ ‏ ‏ مـــن ظنوني ، مكذب للعيـــان
آخـــذ نفســـي بتأليف شـــيء ‏ ‏ ‏ ‏ واحـــد في اللفظ ، شتى المعاني
قائـــم في الوهـــم ، حتى اذا ما ‏ ‏ ‏ ‏ رمتـــه ، رمت معمـــى المكـــان
فكأنـــي تابـــع حسن شـــيء[*] ‏ ‏ ‏ ‏ من امامي ، ليس بالمستبان[٤٤]

وبالرغم من تعدد طرق المجاز ، اضافة الى فنون البلاغـــة الاخـــرى كالتشبيه والكناية ، والتي تؤلف جميعاً طرائق نوعية في التعبير الشعري ، الا أن الاستعارة ، من بين سائر انواع المجاز ، هي اشدها دهاء واعظمها قدرة على تنظيم اشياء مختلفة لا توجد بينها علاقة من قبل ، وكما لو أن الامر يجري تلقائيا[٤٥] . ذلك لأن الاستعارة هي الطريقة المثلى لاستبطان الأفكار ونقل تأثيراتها بما تخلقه من صور ورموز ، وسواء أكانت العلاقة التي تخلقها الاستعارة بين معاني الكلمات علاقة مشتركة أم ضدية ، قريبة أم بعيـــدة ، فأنها تضع الاشياء في علاقات حية جديدة[٤٦] . ومن قبل أثر عن أرسطو : « أن

٤١- اسرار البلاغة ، عبدالقاهر الجرجاني ، تحقيق : هـ . ريتر ، استانبول ١٩٥٤ ، ص٢٤٥ .
٤٢- نفسه : ٢٥٠ - ٢٥١ .
٤٣- الشعر والتجربة : ٨٠ .
*- ينظر : ديوان ابي نواس ، تحقيق : أحمد عبدالمجيد العزالي ، ص ١٨ .
٤٤- ديوان ابي نواس ، تحقيق : بهجة عبد الغفور الحديثي ، دار الرسالة - بغداد ١٩٨٠ ، ص ٢١٦ . وينظـر : الثابت والمتحـول (٣ - صدمـة الحداثة) : ٢٩١ - ٢٩٣ .
٤٥- مبادىء النقد الادبي : ٣١٠ .
٤٦- الشعر والتجربة : ٩٤ - ٩٥ .

الاستعارة الجيدة تشتمل على الأدراك الحدسي لسر التجانس في الاشياء غير المتجانسة »[47] . وعليه ، فان فاعلية الاستعارة ليس في حسيتها او غرابتها فقط ، انما في عمق استجابتها للاحساس بالتجربة اساساً ، « فالصورة المجازية لاتقتصر على الحس وحده ولكنها تولد افكاراً واحاسيس تتجاوزه »[48] ، و « قد تفقد الصورة طبيعتها الحسية . . . ومع ذلك فهي تمثل احساساً لايقل عن الاحساس الذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسية والوضوح »[49] ، ورغم هذا فان « الاستعارة تكون اكثر عمقا في الشعر حين تلتئم الفكرة او العاطفة مع الصورة الحسية »[50] .

ولا تكمن اهمية المجاز في الغلو او الاسراف فيه ، ففي كل لغة كثير من المجازات الميتة التي لا تغني شيئا ، أما الصور الناجحة فتعتمد على فاعليتها ، « في التأثير على بقية التجربة »[51] : ذلك ان « الصور تعيش ضمن علاقات »[52] ، والشاعر يقوم بعملية اختيار فائقة لاستبعاد ما هو دخيل ، وتنظيم وتكثيف ما هو أصيل وحيوي ، فليست كل الاشياء ذات قيمة متساوية[53] ، وعليه فالقصيدة « تنسيق للعلاقات الحية والصور التي يقوم بها الشاعر ليجعلها جميعاً تثير أو تسند أو تنسخ بعضها البعض »[54] .

ان دور المجاز ، والاستعارة منه خاصة ، يقوم على تحويل اللغة من حقيقتها الموضوعية الى حقيقة شعرية ، من المفهوم الجزئي الى المنظور الكلي، فبالصورة المتزاوجة والرموز والتشبيهات والكنايات يتحقق تجانس فائق بين

٤٧ـ نفسه : ٩٧ .
٤٨ـ الشعر ـ كيف نفهمه ونتذوقه : ٨٠ .
٤٩ـ مبادىء النقد الادبي : ١٧٢ .
٥٠ـ الشعر ـ كيف نفهمه ونتذوقه : ٦١ . مبادىء النقد الادبي : ١٩٧٣ .
٥١ـ مبادىء النقد الادبي : ١٧٥ .
٥٢ـ الشعر والتجربة : ٦٨ .
٥٣ـ مبادىء النقد الادبي : ٣١٤ .
٥٤ـ الشعر ـ كيف نفهمه ونتذوقه : ٦٤ .

لحمة القصيدة وسداها ، القريب والبعيد فيها ، وذلك « بابراز علاقات لم نرها من قبل أمام أعيننا »[٥٥] ، بمعنى ان المجاز لا يستبطن المعنى فقط انما يضعه ضمن بنية منظورة جديدة • صحيح ان هذه البنية لا تقتصر على الصور وحدها ، فهناك اصوات الكلمات التي من خلالها تكون القرائن ، وخلال القرائن تنبلج الصور ، ولكن من خلال العلاقة بين الصور نحس نكهة المعنى في الشعر[٥٦] •

مثل هذه اللغة شبيهة بلغة «النشوة» عند أبي نواس ، تلك التي « تسجد اللغات لها » كما يقول والتي هي « مخالف لفظها لمعناها »[*] •

٥

اما الايقاع فهو حركة تموج (تدفق وانسياب) « صوت المعنى » في الشعر ، « ذلك ان بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطا حيويا ، لأن المعنى قد يضيع تماماً اذا فقدت القصيدة موسيقاها[٥٧] • وعليه ، فالايقاع يؤلف ، باعتباره خصيصة عريقة من خصائص التعبير الانفعالي ، شأن الموسيقى والرقص ــ الشكل الخاص بالمعنى في الشعر • وهو يصدر عن اندفاع التاثيرات الصوتية للالفاظ وتتابع النبرات والتقطيعات والزخارف بتيار الوزن والقافية • وبالطبع فان هذه التأثيرات لاتحدث بمعزل عن مغزاها في سياق القصيدة ، « فاللفظ من حيث هو صوت لايمكن فصله عن تأثيراته الاخرى »[٥٨] ، والطريقة التي يؤثر بها قد تختلف تبعا للانفعال والدلالة وحالة التوقع وسلامة التركيب ومجموع الظروف التي يدخل فيها ، « والكلمة الناجحة هي التي تستطيع ان تشبع هذه التوقعات جميعاً في نفس الوقت »[٥٩] • وعليه « فاللفظ

٥٥ــ الشعر والتجربة : ٩٥ .

٥٦ــ نفسه : ١٠١ .

*ــ ديوان ابي نواس ، تحقيق : احمد عبدالمجيد الغزالي ، ص٩ .

٥٧ــ موسيقى الشعر ، نفسه : ٢٠ .

٥٨ــ مبادىء النقد الادبي : ١٩١ .

٥٩ــ نفسه : ١٩٢ .

القبيح هو اللفظ الذي لا يلائم السياق الذي جاء فيه »[٦٠] ، كما « لا يبلغ تأثير صوت الكلمات اقصى قوته الا من خلال الايقاع »[٦١] .

يثير الايقاع ، اعتماداً على الوزن اساسا، حالة من التوقع والترقب التي يحدثها تتابع المقاطع والتفعيلات ، تعلو أو تهبط تساوقاً مع طبيعة الطاقة الانفعالية في التجربة[٦٢] ، فالايقاع ، على هذا ، حالة من تنظيم التوتر الانفعالي وشحذ تأثيره في وقت واحد ، شأنه في ذلك شأن المجاز . ويمثل الوزن الشكل الخاص للايقاع الذي يبرز تحديد حالة التوقع ، بأن ينظم تتابع الايقاعات في نسق زمني معين يمكن « الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الاخر على اكبر نطاق ممكن »[٦٣] . وباستعمال القافية يكاد يصبح تحديد التوقع الايقاعي كاملا ، والى هذا التحديد يعزى تأثير نظام الوزن اساساً ، « فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب »[٦٤] ، واستناداً على حالة التوقع التي يثيرها الوزن فان « النظم الذي لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط دائماً ، بدلا من أن نجد فيه ما يطور استجابتنا الكلية ، هو مجرد نظم رتيب يبعث على الضيق »[٦٥] . ولكن مع ذلك فان قدرة الوزن على زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة ، انما تتجلى في « أن المقاطع التي تبدو هزيلة عديمة الموسيقى والحيوية في النثر او الشعر المنثور ، غالباً ما تكتسب دسامة وغزارة وموسيقى عميقة حينما ترد في كلام منظوم ، حتى في ذلك الكلام الذي لايبدو أنه يتميز ببناء وزني دقيق »[٦٦] .

٦٠ـ موسيقى الشعر : ٢٢ .
٦١ـ مبادىء النقد الادبي : ١٩٢ .
٦٢ـ موسيقى الشعر : ٢٢ .
٦٣ـ مبادىء النقد الادبي : ١٩٤ .
٦٤ ، ٦٥ـ مبادىء النقد الادبي : ١٩٥ .
٦٦ـ نفسه : ١٩٩ .

يمثل الوزن « الاطار الآلي او العرفي، الذي يستطيع الشاعر في داخله او بارتسامه له أن ينمي الحركة الشعرية »[٦٧] ذلك أن « نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الاساس او القاعدة التي يتباعد منها ثم يعود اليها »[٦٨] ، ومع ذلك فانه يمثل في الوقت ذاته « الحرية التي يمكن أن يمارسها الشاعر في اطار الضرورة التي فرضها على نفسه ــ هي صوت الشاعر الخاص يتحدث من خلالها العرف التقليدي الوضعي »[٦٩] .

بناء على ذلك يمكن القول : « ان الوزن يحدث تغييراً في نظام الشعور »[٧٠] ، فهو « يكسب الكلام مظهر الصنعة وبذلك يكون له اثر « الاطار » بدرجة كبرى ، فيعزل التجربة الشعرية عما في الحياة من احداث عارضة دخيلة »[٧١] . ورغم ذلك فان جريان القصيدة على ايقاع واحد ليس امراً لازما ، انما تقرره طبيعة التجربة التي يصدر عنها الشاعر ، فاذا كان الشعر الغنائي الخالص محتاجاً الى وحدة الايقاع مثلا ، فان القصيدة الطويلة قد تحتاج الى تنوع الايقاع استجابة لحالات الصعود والهبوط في التجربة العاطفية ، وبهذا التنوع تتم الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة الكلي، بل ان هناك حالات عاطفية تقتضي خلخلة الايقاع والهبوط به الى مايشبه النثر، حتى ليمكن القول : ان القصيدة الطويلة قد تكون محتاجة احياناً الى لغة النثر من خلال المجرى العام لبنائها الشعري[٧٢] .

٦٧ــ الشعر ــ كيف نفهمه ونتذوقه : ٥٠ .
٦٨ــ الشعر ــ كيف نفهمه ونتذوقه : ٥٠ .
٦٩ــ نفسه : ٥١ .
٧٠ــ مبادىء النقد الادبي : ١٩٩ .
٧١ــ نفسه : ٢٠١ .
٧٢ــ موسيقى الشعر : ٢٢ .

٦

نخلص مما سبق الى أن تفرد لغة الشعر انما يتجلى في تلك العلاقات المزدوجة للكلمات ببعضها : فالكلمة بقدر ما هي معنى ، هي في الوقت نفسه اكثر من معنى ؛ انها اشارة وصوت ايضا ، وهي ، بقدر ما يقتضي المعنى أن تخضع لنظام نحوي في علاقتها بغيرها ، تكون منظومة بدقة في سياق بلاغي — مغزى[٧٣] • ولغة القصيدة ، بقدرما هي بنية دلالية — حقيقية ومجازية ، فهي كذلك تنظيم — بنية ايقاعية (جرس ، اسلوب ، وزن ، قافية) ، بحيث يكون الشكل هو الوجه الأغنى للمضمون • ومن هذا كله تنسج الوحدة الشاملة للقصيدة ، والى هذه الوحدة يمكن أن يعزى تأثير الشعر •

عليه ، يمكن أن نصف لغة الشعر بانها حالة نظم الكلمات بما يجعلها زاخرة بالدلالة ، هذه الدلالة التي تنبجس من تزاوج علاقة الحقيقة بالمجاز من جهة ، والبناء بالايقاع من جهة اخرى •

٧٣— دلائل الاعجاز : ٤٣ — ٤٤ ، ٨٧ — ٨٨ ، ١٠١ — ١٠٢ .

الفصل الثاني

اساسيات نظرية في لغة

الشعر العربي

لغة الشعر العربي قبل الاسلام

١

نشأ فن القول العربي ــ بحكم بيئته وعراقته ــ نشأة ذات طبيعة شفهية ــ ارتجالية[١] ، ووظيفة بيانية ــ حسية ، مقياسها الابانة والوضوح[٢] ، ويبدو أن ارتقاء العربية التدريجي الى لغة شعرية ، كان يتم ، شيئاً فشيئاً ، عبر ما تكتسبه من تنظيم ايقاعي بالدرجة الاولى ، ربما كان « السجع » من أول مظاهره ، فهو يجمع الى البيان ضرباً من الايقاع[٣] .

اما مصدر هذا الايقاع فهو ذلك النشاط الدائم الذي كان العربي يبديه حيال بيئته الطبيعية ، والذي بلور صنوفاً شتى من أنماط العمل والعلاقات والظواهر الاجتماعية التي كانت ، في الوقت نفسه ، مصدراً اساسياً للغته ذاتها .

ومهما تكن ألوان الايقاع الاولى التي تلون بها فن القول العربي ، وسبل تطورها ، فانها اكتسبت ، بمرور الزمن ، قوة سحرية مبعثها تأثيره الغنائي الذي يرهف النفس ويشحذ طاقتها على العمل ، حتى لقد نسب الشعر الى وحي الشياطين[٤] . وعلى ذلك عدالوزن والقافية من مستلزمات الشعر الاساسية[٥] ،

---

١ ــ البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق : عبدالسلام هارون ، مطبعة دار التأليف بمصر ١٩٦٨ ، ٣/٢٨ــ٢٩ .

٢ ــ نفسه : ١/٧٥ ، ٣٧٧ ــ ٣٧٩ .

٣ ــ تاريخ الادب العربي ، بروكلمان ، ترجمة : عبدالحليم النجار ، ط٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٧٤ ، ١/٥١ . دراسات في تاريخ الادب العربي ، كراتشكوفسكي ، ترجمة : محمد المعصراني ، موسكو ١٩٦٥ ، ص٩ . المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، ٩/١٣٧ ــ ١٣٩ .
٩/١٣٧ــ١٣٩ .

٤ ــ جمهرة اشعار العرب : ١/٤٣ . تاريخ الادب العربي : ١/٤٥ــ٥٠ .

٥ ــ نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق : كمال مصطفى ، نشر : مكتبة الخانجي بمصر والمثنى ببغداد ، ص ١٥

حتى أن ابن رشيق اعتبر « الوزن أعظم أركان الشعر ، وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية ، وجالب لها ضرورة »[٦] .

ان اقتران الشعر المبكر بالغناء ـ الانشاد[٧] ، قد كرس الطبيعة الشفهية ـ الارتجالية للغة الشعر ، كما كان سببا في الدقة الصارمة التي تميز بها عروض الشعر العربي ، فقد كان على هذه اللغة أن تستجيب ، شيئاً فشيئا ، لتلك الضرورات المتنامية التي يقف وراءها الايقاع اساساً ، ولم يكن هذا أمرا عصيا على العربية ، فقد مكنها غناها ورهافتها أن تجمع كلا من « المرونة » و« الدقة » في التعبير عن العلاقات التركيبية[٨]، وهما أبرز ماتمتاز به لغة الشعر العربي . على أن هذه الخصائص كانت تجد أفضل مستوى للتعبير عنها والسعي لتطويرها على يد شعراء موهوبين غالباً ، تدفعهم الى ذلك تجارب ومعارف عصرهم الذاتية والاجتماعية ، في حين كان المقلدون والمتكلفون منهم يجنحون بها الى النمطية والجمود[٩] . ذلك أن ظهور نظام ايقاعي مقرر ، هو نظام البحر والقافية ، انما يدل على تكامل مستوى الايقاع في الشعر العربي ، الا أنه يمثل في الوقت نفسه ، أمارة على ظهور بدايات التقليد ، لا في ايقاع هذا الشعر ، وانما في لغته ايضا ، والشعر الذي وصلنا ، والذي قال عنه الجاحظ : انـه « حديث الميلاد ، صغير السن ، أول من نهج سبيله وسهل الطريق اليه ، امرؤ القيس بين حجر ، ومهلهل بن ربيعة »[١٠] ، انما يمثل ، في الواقع ، مرحلة الانتقال من شعر المقطوعة الى شعر القصيدة .

---

٦ ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محي الدين عبدالحميد ، مصر ١٩٦٣ ، ط٣ ، ١٣٤/١ .

٧ ـ تاريخ الموسيقى العربية ، هنري جورج فارمر ، ترجمة: جرجيس فتح الله المحامي ، دار مكتبة الحياة ـ بيروت ، ص٥٩ . الشعر والانشاد ، جميل سعيد ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، مجلد ١٤ ، بغداد ١٩٦٧ ، ص٦١ وما بعدها .

٨ ـ تاريخ الادب العربي : ٤٣/١ ، دراسات في الادب العربي : ٦ .

٩ ـ المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٩٨/٩ .

١٠ـ الحيوان ، تحقيق : عبدالسلام محمد هارون ، مصر ١٩٣٨ ، ٧٤/١ ..

٢

ومع أن شعر المقطعات الذي نقل الينا لا يكاد يذكر ، لا من حيث كمه ولا صحة نصوصه[١١] ، الا أن بأمكاننا أن نعزوه الى الانفعال المباشر بتجربة واقعة هي من قبيل ما أشار اليه الجاحظ و« هو ان يصرف (القائل) وهمه الى الكلام ، والى رجز يوم الخصام ، أو حين يمتح على رأس بئر ، أو يحدو ببعير ، أو عند المقارعة أو المناقلة ، أو عند صراع او في حرب ، فما هو الا أن يصرف وهمه الى جملة المذهب ، والى العمود الذي اليه يقصد ، فتأتيه المعاني أرسالا ، وتنثال عليه الالفاظ انثيالا »[١٢] .

وعليه ، فان اعتماد هذا اللون من الشعر على الارتجال التلقائي ، هو الذي يقف وراء شعبية أفكاره واقتضابها وبساطة لغته[١٣] ، فالبيت أو الشطر (المصراع) هو الوحدة البيانية والايقاعية التي تبنى عليها القطعة عادة ، والرجز هو البحر الغالب[١٤] ، وهو قريب من السجع الموزون[١٥] ، اما القافية فقد تتغير من قطعة الى اخرى[١٦] ، وقد يتغير حرف الروي في القطعة الواحدة[١٧] ، اضافة الى اشتماله على عيوب الشعر المعروفة التي لم يكد ينجو منها أحد من القدماء[١٨] .

١١ـ تنظر أمثلة منه في الامالي ، ابو علي القالي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ، ٢/١٣٠ ـ ١٣٢ . النقائض ، تحقيق : بيفان ، ط ليدن ١٩٠٥ ، ١/١١٣ .

١٢ـ البيان والتبيين : ٣/٢٨ .

١٣ـ الرجز ـ نشأته ، اشهر شعرائه ، جمال نجم العبيدي ، بغداد ١٩٧١، ص ٧٦ ـ ٧٩ .

١٤ـ العمدة : ١/١٨٩ .

١٥ـ دراسات في تاريخ الادب العربي : ٩ ، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٩/١٧١ .

١٦ـ النقائض : ١/٢ـ ٥ .

١٧ـ الامالي : ٢/١٣١ .

١٨ـ الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، تحقيق : دي غويه ، ليدن ١٩٠٢ ، ٢٩ ـ ٣٥ . الموشح ، ابو عبيدالله المرزباني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ١٩٦٥ ، ص٤ ـ ٢٥ .

لقد كان ذلك كله مدعاة لتمييز الرجز من القصيد ، كما ميزوا السجع من الخطب[١٩] ، فقيل للمقصد شاعر ، « ولذلك راجز ، كأنه ليس بشاعر ، كما يقال : خطيب او مرسل او نحو ذلك »[٢٠] . ويبدو أن الرجز ــ الذي « سمي رجزاً لاضطرابه »[٢١] ــ لم يكن مقتصراً على نمط بعينه ، انما كان يعني الأشعار القصار المضطربة البناء الناقصة عن الأصل (المجزوۀ) كالرمل والهزج[٢٢] . قال ابن جني : « كل شعر تركب تركيب الرجز سمي رجزا »[٢٣] . و « التركيب » الذي تشترك فيه هذه الأضرب من الشعر هو : تقارب التفعيلات من جهة ، فالهزج « سمي بذلك لتقارب أجزائه ... حملا على صاحبيه ... وهما الرجز والرمل ، اذ تركيب كل واحد منهما من وتد مجموع وسببين خفيفين »[٢٤] ، وعليه جعلوا كل كلام متقارب متدارك هزجاً[٢٥] . ثم هو ، من جهة اخرى ، قصر الأعاريض (المصاريع) ،فجعلوا « عامة المجزوء . . . رملا »[٢٦] .

فاذا أضفنا الى تقارب أجزاء التفعيلات ، وقصر الاعاريض ، الحرص على التقفية ، أدركنا شدة الضائقة اللغوية التي يدفع اليها الشاعر ، اذ عليه أن يأتي بالقافية بعد كل ثلاث كلمات أو أقل في المصراع ، أو بعد أربع تفعيلات متقاربة الأجزاء ، ومعادة ، في أحسن الأحوال ، فكان الشاعر ــ وهو بعد طري المهارة ــ مضطراً ، جراء ذلك ، الى اجراء تغييرات متنوعة في تركيب الجمل

١٩ــ البيان والتبيين : ١٣٩/١ ، لسان العرب (رجز) : ٢١٧/٧ .
٢٠ــ العمدة : ١٨٦/١ .
٢١ــ اللسان (رجز) : ٢١٨/٧ .
٢٢ــ نفسه (قصد) : ٣٥٤/٤ .
٢٣ــ نفسه (رجز) : ٢١٨/٧ .
٢٤ــ اللسان (هزج) : ٢١٤/٣ .
٢٥ــ نفسه .
٢٦ــ نفسه (رمل) ٣١٥/١٣ .

وكمية الالفاظ : اضافة او اختصارا او انتقاء ، فضلا عن التغييرات الاخرى في بنائها الصوتي والصرفي والنحوي ، وهو ما سمي بعدئذ « ضرائر الشعر »[٢٧] ، واذا كانت هذه التغييرات جارية على سائر أجزاء البيت . فانها أكثر جريانا على كلمات القافية خاصة ، وهي التي سميت مجتمعة « عيوب الشعر »[٢٨] ، والتي يعد الرجز أوفر مصدر لها، الامر الذي تسبب في اضطراب بنائه ، حتى جعلوا « الرمل من الشعر : كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء »[٢٩] .

اما عدد أبيات القطعة فربما بدأت بمصراعين فأكثر ، انسجاما مع الاحساس بوقع القافية ، وبساطة الأفكار المراد التعبير عنها وقصرها . وقد جعلها أبو الحسن الاخفش ثلاثة أبيات . ويبدو أنها نمت تدريجيا تساوقا مع الحاجة الى التعبير عن أفكار اغزر حتى زادها ابن جني الى عشرة اوخمسة عشر بيتاً ، « فاما ما زاد على ذلك فانما تسميه العرب قصيدة »[٣٠] .

ان المادة الاولية التي تتيح لنا معرفة المراحل التي قطعتها الاراجيز ، والزمن الذي استغرقته وهي تتحول الى قصيد ، غير معروفة على وجه التحديد ، ولكن يبدو أن هذا التطور قد استغرق زمناً ليس بالقصير ، حتى ليمكن القول مع غرنباوم : « ان الفاصل مابين الرجز والقريض ــ وهو الشعر بالمعنى المعروف ــ قد ظل حاداً الى عهد متأخر جدا »[٣١] .

٢٧ــ القافية والاصوات اللغوية ، محمد عوني عبدالرؤوف ، مصر ، ١٩٧٠، ص ١١٧ وما بعدها ، وعن « الضرائر » ينظر كتاب : ضرائر الشعر ، محمد بن جعفر التميمي القزاز ، تحقيق : محمد زغلول سلام ومحمد مصطفى هدارة ، مصر ، ١٩٧٣ .

٢٨ــ نقد الشعر : ١٩٦ .

٢٩ــ اللسان (رمل) : ٣١٥/١٣ . الموشح : ٢٣ .

٣٠ــ اللسان (قصد) : ٣٥٥/٤ .

٣١ــ دراسات في الادب العربي ، ترجمة : احسان عباس ورفاقه . بيروت ١٩٥٩ ، ص ١٤١ .

٣

لقد اقترنت بدايات ظهور القصيدة العربية بنشوء بيئات قبلية شبه مستقرة (القرى) ، ترأسها أسر مرموقة الثروة والقوة والجاه ، لها ، فضلا عن رجال القبيلة، حاشية من الاتباع والعبيد تقوم على شؤون خدماتها، ولها علاقات خارج الجزيرة حيث البيئات الاكثر تحضرا، وقد تبسط نفوذها على القبائل المجاورة الاقل منها شأنا ، وترتبط معها بتحالفات مالية وعسكرية . وقد قيضت لها هذه المكانة ان تستأثر بأحسن المراعي خصبا وتتخذها أحماء لها . ويبدو ان هذه السياسة كانت سببا في تمرد نفر من رجال القبيلة او القبائل الاخرى ، واضرام حروب طويلة جراء ذلك[٣٢] .

لقد تنوعت اسباب الحياة في امثال هذه البيئات ، وامتزجت روافدها بألوان متداخلة ، وقيضت الثروة الوفيرة التي تقدمها جهود الآخرين ، والاستقرار النسبي لنمط الحياة ، احساسا فياضا يقوي من الرغبات الحرة في التنعم بسائر اللذاذات الحسية الممكنة من قبل ابناء هذه الاسر واتباعهم ، كما يدفع الى مزيد من الاعتداد بقيم الفروسية والحرب ، فضلا عن تلك الحيوية والرهافة والبطالة التي تسم الحياة في الصحراء . فاذا اضفنا الى ذلك الموهبة الشخصية ، والرغبة في الابتكار والافادة من الحصيلة المتطورة نسبيا لتقاليد فن الشعر ، ادركنا ان اسبابا شتى تضافرت على التمهيد لظهور القصيدة ، وعلى هذا فليس مصادفة ان يكون المهلهل وامرؤ القيس ــ وهما من ابناء هذه البيئات ــ اول من نهج سبيل الشعر (القصيدة) ، وسهل الطريق اليه ، على حد تعبير الجاحظ[٣٣] .

٣٢ــ المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٣٤٣/٥ .

٣٣ــ الحيوان : ٧٤/١ . الشعر والشعراء : ٥٢ . العمدة : ١٨٩/١ .

ان ما يميز القصيد من الشعر هو ارادة الشاعر في تنقيحه وتجويده وتهذيبه ، وانما « سمي الشعر التام قصيدا لان قائله جعله من باله فقصد له قصدا ، ولم يحتسه حسيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه ، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ، ولم يقتضبه اقتضابا »[٣٤] .

ان الحساسية الحرة للشاعر البدوي قد اتسع افقها ، وغدت تكتسب بالتدريج ، سمة اجتماعية تنحو للتعبير عن الرغائب والظواهر والصراعات والمعتقدات التي اثمرتها حالة الاستقرار النسبي للمجتمعات القبلية، الامر الذي خلق ضرورات كافية للافصاح عن احاسيس وافكار اكثر تنوعا ، وهو ما كان يقتضي من الشاعر مهارة متزايدة لاتقان فنه ، تجلت في التنوع الغزير والمتميز لعروض الشعر ، مما اتاح سعة اكبر في حرية القول ، كما حفزته دقة هذا النظام المقترنة بالحاجة الى اطالة القصيدة على استعمال لغة متطورة . وخلال ذلك كانت الكلمات تخضع لتغييرات كثيرة في بناها ، فتزايدت وظيفة الادوات في اللغة ، وتعقد نظام العلاقات التركيبية بين الفاظها . بمعنى ان ظهور القصيدة استدعى ضرورة تهذيب اللغة وانتقائها والرغبة بها عن الخشونة والجمود بما يلائم الاحاسيس والايقاعات الناشئة ، فكان ذلك مدعاة لشحذ رهافتها التعبيرية ، والارتقاء بها فوق تعدد اللهجات .

لقد عزيت هذه المهمة الى عدى بن ربيعة الذي « سمي مهلهلا لانه هلهل الشعر اي ارقه »[٣٥] ، وكان « اول من قصد القصائد »[٣٦] ، كما توطدت على يد قريبه امرىء القيس تقاليد ومواصفات القصيدة القديمة (الكلاسيكية)[٣٧] التي تعتبر المعلقات نماذج لها .

٣٤– اللسان (قصد) : ٣٥٤/٤ .
٣٥– الشعر والشعراء : ١٦٤ .
٣٦– العمدة : ٨٧/١ .
٣٧– البيان والتبيين : ٨٤/٤ . الشعر والشعراء : ٥٢ .

٤

يصدر امرؤ القيس في شعره عن روح وثني ـ بدوي يرى كمال الحياة في نشاط الطبيعة ، كما تجسده الوقائع القائمة في البيئة الصحراوية ، وليس لديه فكر متميز يرقى على الواقع ويسعى الى تجاوزه او اعلائه . وعليه فقد كانت لذته القصوى ، لا في تهديم هذا الواقع وتغييره ، انما بالاندماج فيه والسعي لاقتناصه والتلذذ الآني بامتلاكه والسيطرة عليه[٣٨] ، وذلك بممارسته عمليا (الفروسية ، والصيد ، والرحلة ، والطبيعة) ، وعاطفيا (المرأة ، والخمرة ، والتغني بجماليات الطبيعة) او بالخوف والرهبة منه (الزمن ، والموت) . وتلك هي موضوعات القصيدة القديمة التي لم يكن الشاعر ليجد حرجا في تعددها .

ان ارقى صور الرغبة في امتلاك الواقع ، كانت تتم بسحب هذا الواقع ، بتداخلاته البشرية والطبيعية ، الى داخل الذات : تذكره واستحضاره ، وتشخيصه ومحاورته وتوهم صفة الحياة فيه ، الحنين اليه والتحسر عليه ، انتقاء اجمل مافيه ومحاولة نمذجته وتلوينه ووصفه ببناء شعري . ذلك هو شعر امرىء القيس[٣٩] . وتلك هي الصفة الغالبة على الاتجاه العام لشعر ما قبل الاسلام ، مع الاخذ بنظر الاعتبار تنوع طبيعة هذه الممارسات وتطورها واختلاف طرائق التعبير عنها .

ان التعامل الظاهري مع الواقع قد افضى بالشاعر الجاهلي الى التعامل مع اللغة بالطريقة نفسها ، فقد استعار كلماته من البيئة ، وهي في كثرتها الكاثرة ، ترد بصيغ جامدة ودلالات حسية خالصة ، وتستعمل لاداء وظيفة بيانية بحيث تكون العلاقة بين الكلمة ومعناها علاقة دال بمدلول ، ونادرا ما

٣٨ـ ديوان الشعر العربي (الكتاب الاول) ، اختاره وقدم له : علي احمد سعيد (ادونيس) ، صيدا ـ بيروت ١٩٦٤ ، المقدمة : ص ٢٣ـ٣٠ .

٣٩ـ امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة ، ايليا حاوي ، بيروت ١٩٧٠ ، ص١٦٤ ـ ١٩١ .

يستفاد من خصائصها الايحائية[٤٠] وما دامت مهمـة القصيدة هي التعبير عن ممارسة الشاعر لوقائع الحياة القائمة ، وتمثلها تمثلا لغويا ايقاعيا ، فان النسيج العام للقصيدة يتألف عادة من جمل خبرية ترمي الى استحضار هذه الممارسة او تشخيصها بتركيب بسيط هو الزمن الماضي في الاكثر . وهنالك ايضا مـا يمكن ان نطلق عليه « الزمن الدائم » الذي ينبثق من الحاضر ، ولكنـه يمتد بالفعل او المشتق او بالجملة الاسمية، ليشير، بنسب متفاوته الى الماضي والمستقبل وكأنه يقرر حالة غير محدودة ، قائمة ابدا . ويجري تركيز هذا الزمن بزيادة تشخيص الحدث في الجملة عن طريق ربطه بعلاقات ظرفية (امكنة ، ازمنة ، جهات .. وما اشبه) ، او بتوكيده ، اضافة الى وصفـه بالابعـاد والالوان (النعت ، الخبر ، الاضافة ، التشبيه ..) . كما يوطأ له بادوات مثل : الا - رب ، الواو ، الفاء وسواها ، تبعا لما يسمح به الوزن .

ولما كان الطابع الخبري ـ الوصفي هو الغالب ، فان الوصـف اما ان يكون : تراكميا يرتبط بالعطف والجر والاضافة والنعت وما الى ذلك ، واما : تنويعيا ـ تلوينيا يطغى عليه التشبيه التعادلي بالادوات (كأن ، الكاف ، مثل ، شبه . . .) ، والوصف ، في كلا حاليه ، يرمي الى النمذجة غالبا .

اما محاورة الواقع وخلع صفة الحياة عليه ، بالحنين اليه ، او التحسر عليه ، فبالرغم من انها لا تشكل عماد القصيدة ، بل ترد في اثنائها ، الا انها اكثر اجزاء القصيدة غنى وتنوعا في البناء اللغوي بما يتيح لتجربة الشاعر قدرا اكبر من الطلاقة .

وغني عن البيان ، ان هذه الظواهر اللغوية لا تختلف من شاعر لآخر فحسب ، انما تختلف ايضا من غرض لآخر حتى لدى الشاعر نفسه ، تبعا لصلة الموضوع بذات الشاعر ، وطريقة رؤيته له، ومدى تمكنه من تمثل الحصيلـة الفنية التي انتهت اليه . فأمرؤ القيس يصدر عن احساس ذاتي في تجربتـه

٤٠ـ دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٣ .

الشعرية حتى حين يلتزم باعراف القبيلة ومواضعاتها (ثأره لابيه)، ولذلك غلب عليه طابع التمرد والمغامرة والتحدي ، مما اضفى على شعره انفعالا ملحوظا بالحياة ، فسر تفوقه هو ـ كما يقول الامام علي ـ أنه « لم يقل لرغبة ولا لرهبة »[41] .

الى جانب ذلك ، فان اثر التقاليد الشعرية لسابقيه بادية في شعره ، فقد بدأ بالوقوف على الاطلال تأثرا لاسلافه . ورغم ان التراث الشعري السابق لامرىء القيس لم يصلنا ، لكننا نستطيع ان نقرر ان نظام الوزن والقافية الذي اتبعه لم يكن قد تم ابتداعه فجأة . كما ان تلك الترصيعات اللغوية كالسجع والجناس والطباق والتنغيم والتقطيع داخل البيت ، وتصريع مطلع القصيدة ، وتجاوز ذلك الى تصريع بدايات المقاطع ، او ابيات اخرى من سائر القصيدة ، اضافة الى الطرائق الاخرى للتركيب اللغوي ومستوياته البلاغية كالتشبيه والكناية والمجاز والاستعارة وسواها .. كل ذلك مما لايمكن ان يكون من ابداع الفطرة وحدها .

٥

لم يكن الشعراء ، بعد امرىء القيس ، يصدرون في شعرهم عن نفس الدرجة من الحرية التي كان زعيمهم يتمتع بها ، انما كان عليهم ان يوفقوا بين انفعالهم الذاتي بمجريات الحياة ، وبين ما يمليه عليهم سلطان الاعراف القبلية والاجتماعية (طرفة ، عنترة مثلا) . فقد غدت الشقة بين ذات الفرد والجماعة تتسع مع اتساع القرى شبه المستقرة وتعددها وزيادة انفتاحها على البيئات الاكثر تحضرا ، وظهور الثروات الخاصة القائمة على ملكية الارض والماشية والعبيد ورأس المال التجاري (التبادلي والنقدي) وبعض الصناعات ، ونشوء الاسواق التي تعرض فيها البضائع وتسوى المنازعات بما يتيح مناخا اكثر امنا

٤١ـ العمدة : ١/٤١ـ٤٢ .

لازدهار التجارة[٤٢] ، واستجابة لهذا الواقع ، صار الميل الى التعبير عن التجارب الداخلية ينحسر شيئا فشيئا ، ويتجه بدلا من ذلك الى اسباغ قيم عرفية عامة على زعامات ذات طبيعة قبلية ـ مالية في وقت واحد ، وقد ترتب على ذلك ان غدت الموضوعات الاساسية للشعر محدودة بأغراض معينة (الفخر ، المديح ، الهجاء ، الرثاء ، الوصف) ، تكاد تؤلف موضوعا واحدا بوجوه متعددة[٤٣] . وهي فضلا عن محدوديتها ، واقعة خارج معاناة الشاعر الى حد ما .

اما الاغراض الاخرى (الوقوف على الاطلال ، الرحلة ، الصيد ، الطبيعة) ، فغالبا ما كان يجري التعرض لها كموروث تقليدي ، يتميز بها الشاعر من سواه تبعا لبراعته الشخصية . وربما كانت ، بالاضافة الى ذلك ، مناسبة يبث الشاعر من خلالها ذكرياته وعواطفه وشجونه .

لقد كان الشاعر ذا مهمة مزدوجة تنقسم بين اعلاء قيم مثالية جمعية ، قد لاتمثل بالضرورة صميم معاناته الواقعية ، واسباغها على فرد او جماعة ، وبين ضرورة الاجادة في التعبير عنها ، انطلاقا من مراعاة التقاليد الفنية التي توطدت بمرور الزمن ، ويبدو ان الشاعر وجد نفسه مضطرا للاعتماد على مهارته الفنية في « قرض الشعر »[٤٤] ، اكثر من اعتماده على الموهبة الصادرة عن احساس عميق بالمعاناة . ويتأكد ذلك في اعتراف الشعراء انفسهم بالجهود التي كانوا يبذلونها في تنقيح قصائدهم قبل اذاعتها[٤٥] .

٤٢ـ النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية ، حسين مروة ، بيروت ١٩٧٨ ، ٢٠٨/١ وما بعدها .

٤٣ـ نقد الشعر : ١٠١ ، ١١١ .

٤٤ـ اللسان (قرض) : ٨٣/٩ ، ٨٤ .

٤٥ـ البيان والتبيين : ١٢/٢ .

لقد سعى الشعراء الى انتقاء لغة عالية تتسم بدقة التعبير ووضوح الدلالة وسلامة الايقاع ، سواء عن طريق الرواية (التلمذة) ، ام الاعتماد على التحصيل الشخصي (النبوغ)، الا ان هذه الخصائص مجتمعة ، لم تستو حتى للكبار منهم(٤٦) .

ان الاستقرار النسبي للموضوعات ، خصوصا تلك التي جرت العادة ان تبتدأ بها القصيدة ، او تشتمل عليها ، قد استدعى استقرارا مشابها في طرائق التعبير ، حتى ان بعض الشعراء قد اقر بان السابقين لم يدعوا للسلف غير اعادة القول(٤٧). فحتى لو عدونا تلك الصفات المتماثلة للاطلال والرسوم ، ولخصائص المرأة والفرس والبعير ، والتي ترد بالالفاظ نفسها حينا ، او بما يرادفها حينا آخر ، ولو عدونا ايضا تماثل صور التشبيه او الكناية او المجاز ، مما اشار اليه رواة الشعر القديم وشراحه ونقدة السرقات ، والبلاغيون ، فأن هناك ، فضلا عن ذلك كله ، تعابير جرت مجرى المصطلحات في هذا الشعر ، مثل : أنعم صباحا ، ليت شعري ، لاابالك ، لعمري ، أبيت اللعن ، الارب . . الخ ، بل ان روح المجاراة قد بلغ حد اتباع صيغ لغوية جاهزة(٤٨) ، الامر الذي « أثر على البراعة والابتكار ، وجعل الشعر قوالب معروفة معينة ، يختار الشاعر قالبا منها ليعبر به عما يريد ان يقوله نظما »(٤٩) .

٤٦ــ الشعر والشعراء : ٧٠ ، ٨٨ . الموشح : ٤٥ ــ ٤٨ ، ٨٠ ، ٨١ . نقد الشعر : ٦٤ ــ ٦٥ .

٤٧ــ فجر الاسلام ، احمد امين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مصر ، ط٣ ، ١٩٣٥ ، ٧٤/١ .

٤٨ــ من امثلة ذلك في :

أ ــ شرح المعلقات العشر ، الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد محي‌الدين عبدالحميد ، ط٢ ــ القاهرة ١٩٦٤ ، معلقة امرىء القيس ، ص٥٥، ب٥ ، مع معلقة طرفة ، ص١٣٤ ، ب٢ .

ب ــ ديوان امرىء القيس، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم، دارالمعارف بمصر ١٩٦٤ ، ص٦٣ ، ب٢٥ ، م قصيدة علقمة بن عبدة في : شرح اختيارات المفضل ، تحقيق : فخرالدين قباوة ، دمشق ،

يشكل هذا الاتجاه عمود الشعر العربي قبل الاسلام ، لابسبب منحاه القبلي ـ الارستقراطي فقط ، انما بسبب تقاليده الفنية واللغوية ايضا ، تلك التقاليد التي احتفل بها كثيرا فيما بعد ، والتي امتدت تأثيراتها طويلا . لكنه مع ذلك ، لم يكن الاتجاه الوحيد ، فقد وجدت الى جانبه اتجاهات اخرى اقتضتها طبيعة التنوع في الحياة العربية عصر ذاك ، وما كانت تثيره من مواقف وصراعات ، اضافة الى التاثيرات المتزايدة للبيئات الحضرية داخل الجزيرة والمتاخمة لها .

لقد اتجه الشعر الذي اثمرته هذه البيئات ، او الذي تأثر بها ، الى الافادة مما يضطرب فيها من ظواهر وافكار ، منها ما يتصل بترف الحياة العامة ، خصوصا ماتحفل به نوادي المناذرة والغساسنة والفرس من متع مادية وروحية. كتلك التي تحدث عنها النابغة وحسان والاعشى الذي « كثرت الفارسية في شعره »[٥٠] ، ومنها ما يتصل بالنزوع الى تأمل الوجود في كينونته وسيرورته وفنائه ، كالذي نراه في شعر امية بن ابي الصلت الذي ذهب في شعره عامة بذكر الآخرة[٥١] وخلق السموات والارض والملائكة[٥٢] ، و « كان يحكي

٣/١٥٨٢ ، ب١١ .

ج ـ معلقة زهير ، ص٢٠٧ ، ب٧ ، مع قصيدة المرقش الاصغر في : شرح اختيارات المفضل ، ٢/١٠٩٨ ، ب٧ .

د ـ معلقة طرفة ، ص١٤١ ، ب١١ ، مع بيت المتلمس في : الشعر والشعراء : ٨٨ .

هـ ـ معلقة زهير ، ص٢٠٦ ، ب٦ ، مع معلقة عنترة ، ص٢١٨ ، ب٢ .

٤٩ـ المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٩/٨٩ .

٥٠ـ الشعر والشعراء : ١٣٧ . الموشح : ٧٦ .

٥١ـ فحولة الشعراء ، الاصمعي ، تحقيق : محمد عبدالمنعم خفاجي وطه احمد الزين ، القاهرة ١٩٥٣ ، ص٣٥ .

٥٢ـ طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام ، تحقيق : محمود احمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ١/١٢٤ .

قصص الانبياء ، ويأتي بألفاظ كثيرة لا تعرفها العرب »[٥٣] ، وقد اجتمع الجانبان : الحضري والتأملي في شعر عدي بن زيد العبادي الذي كان « في الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم يعارضها ولا يجرى مجاريها »[٥٤] ، والذي رغب عن لغة البداوة الى لغة حضرية لينة[٥٥] .

لقد استطاع هذا الاتجاه ان ينحو بشعر البداوة الوثنية نحواً اقرب الى طبيعة البيئات التي نشأ فيها ، او تأثر بها ، فلانت لغته ومرنت على القصص والسرد ، وتميزت القصيدة بوحدة الغرض ، كما ظهرت فيه الفاظ الحضارة التي ربما استعيرت من لغات سامية وغير سامية كالفارسية واليونانية[٥٦] . وازدادت الالفاظ ذات الدلالة المعنوية ، والالفاظ المشتقة ، وتميز بالنزوع الى البحور الخفيفة كالرمل والخفيف والوافر[٥٧] .

لقد لقي هذا الشعر اعراضا عن الاهتمام بروايته من قبل معظم النقاد بسبب عدم اطمئنانهم الى الاستشهاد بلغته التي لم تكن عريقة في بداوتها ، فألفاظها « ليست بنجدية »[٥٨] ، الأمر الذي سهل مهمة الوضع على ألسنة شعرائه ، فلم يعد الاطمئنان الى صحة أشعارهم أكيداً[٥٩] . ورغم ذلك ، حازت النزعة التأملية ــ الدينية فيه اعجاب بعض الاتقياء والخلفاء[٦٠] ، كما حازت النزعة الجمالية الحضرية اعجاب بعض الشعراء والنقاد والمغنين[٦١] .

٥٣ــ الشعر والشعراء : ٢٧٩ ــ ٢٨٠ . جمهرة اللغة ، ابن دريد ، حيدر آباد ١٣٤٥ هـ ، (رشع) : ٣٤٢/٢ ــ ٣٤٣ .
٥٤ــ الشعر والشعراء : ١١٥ ، فحولة الشعراء : ٥٠ .
٥٥ــ نفسه .
٥٦ــ المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٨٢/٩ .
٥٧ــ دراسات في الادب العربي : ٢٦٥ وما بعدها . الفصول والغايات ، المعري ، ضبط : محمود حسن زناتي ، المكتب التجاري ــ بيروت ، ص٢١٢ .
٥٨ــ الشعر والشعراء : ١١١ . فحولة الشعراء : ٤٣ .
٥٩ــ الموشح : ١٠٣ . الشعر والشعراء : ١١١ .
٦٠ــ البيان والتبيين : ٤٥/١ .
٦١ــ فحولة الشعراء : ٢٠ . الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ورفيقه ، ط٢ ــ مصر ١٩٥١ ، ص٧١ . الاغاني : ١١٥/٢ ، ١٢٠ .

٧

الى جانب هذين الاتجاهين ، هناك الشعر المنبعث عن حالات وجدانية فطرية ، ويجرى على ألسنة شعراء سليقيين غير محترفين غالباً ، انما تفجره فيهم معاناة ذاتية كالحب والحماسة والرثاء وحالات القلق الذي تهجس به الذات الانسانية عن مصير الانسان في الحياة .

ورغم قلة اهتمام الرواة بهذا الضرب من الشعر ، الا انه يعبر ، بنسب متفاوتة ، عن دخيلة المشاعر العاطفية والاخلاقية في حياة العرب قبل الاسلام ، حتى ليعد اقرب من سواه الى الغنائية[٦٢] . وهو في لغته بعيد عن التكلف والخشونة ، وتتسم الفاظه بالالفة ، وبنصاعة بيانية وتناغم صوتي ، وصفاء في التركيب والايقاع ، تقف وراءه معاناة حياتية صادقة توهجت بعاطفة اصيلة واتشحت بدفء الحقيقة وسطوعها ، لذلك حظي باهتمام ابي تمام فضمن ديوان الحماسة مختارات منه[٦٣] .

٨

اما شعر الصعاليك فيشترك مع الشعر الغنائي بلغته الفطرية[٦٤] . ففيه تتجلى قلة العناية بالصنعة (المحسنات ، التصريع ، المقدمة ، وتعدد الموضوعات) ، وايثار التعبير الامين عن الفكرة ، بحيث افضى ذلك الى وحدة الغرض وعدم الاطالة ، فأغلبه مقطوعات او قصائد مناسبة نادرا ما تكون طويلة ، وتشتمل على حادثة محكية عادة يغلب على لغتها الطابع البياني ،

٦٢- الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٩ ، ص٣٨

٦٣- شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ، نشر : احمد امين وعبدالسلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥١ ، المقدمة : ١٣/١ - ١٤ .

٦٤- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، يوسف خليف ، دار المعارف بمصر - ١٩٥٩ ، ص٣١١ .

والبعد عن الامعان في الخيال ، والاتجاه الى الدقة في التعبير ، ونقل الواقع نقلا حسيا محددا بتفصيلات الزمان والمكان واللون والهيئة .. حتى لو أدى الامر الى استعمال الغريب ، مع محاولة تلوينه بالتشبيه والاستعارة احيانا[٦٥] .

٩

ان الاتجاهات السالفة لم تكن بمنجى من التأثر ببعض التقاليد الفنية واللغوية للشعر القبلي ـ الارستقراطي التي كانت تكتسب، بمرور الزمن، قدرا بالغا من الاستقرار والتقليد والثبات يتساوق مع جنوح هذا الشعر نحو التغني بمآثر زعماء وملوك البيئات الثرية في الجزيرة او على تخومها ، والتي كانت مجالس الترف واللهو في قصورهم قد بهرت اولئك الشعراء فافتنوا في وصفها والتغني بها ، وسخروا شعرهم الى وسيلة دعائية لصراعاتهم ومآربهم وامجادهم الآذنة بالافول ، الامر الذي كان يبعده ، شيئا فشيئا ، عن وجدان الجماعة وصميم معاناتها ، ويضيق من مهماته الاجتماعية ، ويحيله بدلا من ذلك ، الى سلعة للتكسب ، حتى ان الخطابة كانت تتقدم لاحتلال مكانة مرموقة في حياة المجتمع العربي قبل الاسلام[٦٦] ، وعلى ذلك يمكن القول : ان خصيصة الفن القرآني يمكن ان تعزى ، بوجه من الوجوه ، الى الطريقة التي جمع فيها بين خصائص فني الشعر والنثر ، على نحو لم يسبق اليه من قبل ، الامر الذي كان مدعاة للقول بالاعجاز فيما بعد .

٦٥ـ نفسه : ٢٦٢ ـ ٣١١ .

٦٦ـ البيان والتبيين : ٢٤١/١ . شرح ديوان الحماسة ، مقدمة المرزوقي : ١٦/١ ـ ١٧ .

الاسلام ولغة الشعر

١

لقد وجد الاسلام ـ برؤيته الجديدة للحياة ـ ان الشعر الجاهلي ، بمنحاه العام ، مصدر « غواية »[1] ، لانه لم يشهد الحق كما جاء به الوحي ، قدرما كان يزيفه ويفتري عليه ، شأنه في ذلك شأن السحر والكهانة . وهو ، جراء بعده عن الحق ، قد استحال الى ضرب من القول الوهمي ، فالشعراء « يقولون ما لا يفعلون »[2]، وتتجلى « غوايته » : اما باثارة الاهواء والنزعات الذاتية المحرمة ، او بامتداح قيم ومطامح « جاهلية » . فالشاعر ، من هذه الوجهة ، روح ضال يهيم في كل واد[3] ، لانه يصدر عن الشهوة والطمع والضلالة ، وقلما يصدر عن دواع اجتماعية ـ اخلاقية ، كما هو الشأن في الاسلام .

لقد اقتضت متطلبات التطبيق العملي للرسالة الاسلامية اقرار الشعر باعتباره وسيلة لنصرةالدين ورد اعدائه. فهو«وسيلة لغايةاشرف منهواعلى»[4]، وعليه فالقصيدة جميلة بمضمونها المستمد من الدين او من الموقف منه . وقد ترتب على هذا ان تحددت اغراضها في شكلين « اسلاميين » لطريقتي المدح والهجاء تقريبا[5] .

---

١ ـ الشعراء : ٢٢٥ .
٢ ـ الشعراء : ٢٢٧ .
٣ ـ الشعراء : ٢٢٦ .
٤ ـ الثابت والمتحول (١ ـ الاصول) ، أدونيس ، دار العودة ـ بيروت ١٩٧٤ ، ص١٥٤ .
٥ ـ الثابت والمتحول : ١/١٥٤ .

ليس هذا فحسب ، فما دامت حقائق الوحي قد انزلت بلغة معجزة لا يجاريها الشعر ، والرسول نفسه هو « افصح العرب » ، فقد كان على الشعر ان يحذو حذو الدين في التعبير عن الحقيقة بكمالها ووضوحها ، مثلما يجسدها الموقف الجماعي للامة . وبحسب هذه النظرة ، يكون الشعر « فاعلية علمية : اي تفسيرا للواقع الديني ، ورسما له وتمجيدا ووصفا ، اصبح ، بتعبير آخر ، فاعلية ذهنية ـ عقلية تصدر عن وعي كامل »[٦] . وبذلك اوصدت جميع منافذ الغواية التي يمكن لها ان تضلل وضوح الحقيقة الشعرية وسطوعها ، الامر الذي حصر « وظيفة الكلام الشعري في الدلالة على الحقائق الواضحة »[٧] ، فالشعر ، اذن ، مستو من حيث المضمون ، اما الاجادة فتكمن في صياغة المضمون وتنسيقه ووصفه بما يحقق الوضوح الكامل في التعبير بحيث يكون اللفظ بقدر المعنى ، والاسم هو المسمى[٨] . وبذلك اعاد الاسلام للغة الشعر وظيفة بيانية خالصة . وكان هذا هو المقياس الذي تبناه الرسول وخلفاؤه للحكم على لغة الشعر .

٢

ان تمكن روح التقليد الذي كانت اخريات العصر الجاهلي قد انتهت اليه، خصوصا في (القرى)، كان يتعارض مع الموقف الجديد الذي دعا اليه الاسلام، وعليه ، فلم يكن يسيرا على الشعراء ان يستبصروا جدة الرؤية الاسلامية ، برقيها المدني وتنوعها ومفارقتها للقيم الجاهلية ، ويستثمروا ، في الوقت ذاته ، الحصيلة اللغوية والفنية التي انتهت اليهم من اسلافهم . فلم يجد حتى اولئك الشعراء الذين دخلوا الاسلام ، اكثر من الاستجابة لمتابعة مواقفه السياسية ،

---

٦ ـ نفسه : ١٥٦ .

٧ ـ نفسه : ١٥٧ .

٨ ـ الثابت والمتحول : ١٥٧/١ ـ ١٥٨ .

مثلما كانوا يفعلون قبلا ، لكنهم قصروا عن تحويله الى ايمان داخلي صميم[٩] ، فضلا عن الشعراء الذين آثروا الصمت ، او الذين ظلوا يصدرون عن رؤيتهم القبلية ذاتها ، ولكن من خلال الاطار العام للسياسة الاسلامية الجديدة .

عليه ، فمن المستبعد ان نلقي ، ابان هذه الفترة ، طرائق جديدة في التعبير الشعري ، فيما عدا تلك الكلمات والصيغ ذات الدلالة الدينية التي استعيرت من القرآن غالبا[١٠] .

٣

اما الشعراء الذين بقي الشعر عندهم حرفة للتكسب ، او لسانا للقبيلة وزعمائها ، دون ان يعيروا القيم الاسلامية الجديدة اعتباراً ، فقد ظلوا ينسجون على منوال اسلافهم[١١] ، ويبؤون بنكير السلطة الاسلامية عليهم . في حين لم يجد الشعر الذاتي الذي كانت السنة الشعراء تفيض به تعبيرا عن تفجر الحياة، بمتعها وانكساراتها ، في دخائلهم ، مكانه المناسب في زحمة الانشغال بمهمات تنظيم المجتمع الجديد والحماس الطاغي لنشر مبادىء الدين خارج الجزيرة ، فكان ان نظر الى مثل هذا الشعر على انه خروج على النواميس الدينية يعاقب عليه[١٢] .

---

٩ ــ العصر الاسلامي ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ١٩٧٢ ، ص٤٦ ــ ٤٧ .

١٠ــ العصر الاسلامي : ٦٨ ــ ٧٥ .

١١ــ الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٣٢ ــ ٣٣ .

١٢ــ الثابت والمتحول : ٢٠٩/١ ــ ٢١٢ .

لغة الشعر الاموي

١

لقد كان من ثمار « الفتح » أن ازدادت البيئات المدنية واتسعت ونشطت الحياة فيها ، بفعل اختلاط العرب بالأمم التي دخلت الاسلام[1] ، وانفتاحها على القبـائل البادية . وكان خلوص السلطـة لبني أميـة ايذاناً بانتصـار الارستقراطية التجارية التي سرعان ما استظلت بلواء الاسلام ، والتي وجدت في اثارة النزعات القبلية والعرقيـة خير مايقوي مركزها بوجه المعارضـة[2] ، وكما استثمرت المال والدين لهذه المهمة ، فقد استخدمت الشعر بما لا يقل عن ذلك ، وهكذا عادت سوق « الشعر الرسمي » رائجة من جديد ، بحيث خلف لنا العصر الاموي ، فضلا عن شعر المديح ، اضخم ديوان للنقائض[3] .

لقد اتاحت متطلبات السياسة الاموية بعثا نشيطا لفنون التكسب والهجاء والوصف والفخر الجاهلية المتشحة برداء اسلامي ، وقـد كرس هذا الاتجاه ما كانت تروج له السلطة واجهزتها ، في صراعها مع شعوب البلدان المفتوحة، من اعتبار الاسلام خصيصة تفوقية لقريش العرب على من سواها ، فالنبي : افصح العرب ، قرشي — عربي ، والقرآن : معجزة النبوة ، قرشي — عربي ، وعلى ذلك اكتسبت لغة القرآن : القرشية — العربية ، بنظر القراء خاصة ، والذين هم رواة ولغويون ونحاة أيضا ، فضيلة دينية . ولما كان الشعر الجاهلي

---

١ — العصر الاسلامي : ١٦٩ — ١٧٦ .
٢ — نفسه : ١٨٢ — ١٩٣ .
٣ — نفسـه : ١٥٠ — ١٥٣ ، ١٥٨ — ١٦١ ، ١٦٢ — ١٦٥ ، ١٦٩ — ١٧٦، ١٨٢ — ١٩٣ ، ٢١٥ — ٢٨٩ .

قد اعتبر مرجعاً لتفسير القرآن ، لأنه المستودع الأصيل للغة العربية ، فضلاً عن كونه التجلي الأرقى للعقل العربي بوصفه « ديوان العرب وحكمتها » ، فقد اكتسب ، هو الآخر ، خصائص نموذجية[٤] .

واستجابة لهذا النهج السياسي ـ الأكاديمي ، كان شعراء المدائح والنقائض ، يستمدون مادتهم الأساسية من تاريخ العرب وديوانها القولي الذي يحتل الشعر مكان الصدارة منه[٥] ، بحيث نجد كلاً من « المدحة » و « النقيضة » تحذو حذو القصيدة الجاهلية (الكلاسيكية) في بنائها القائم على تعدد الموضوعات ، وفي طغيان القيم والتقاليد البدوية على أفكارها ولغتها وموسيقاها ، فالقصيدة تفتتح عادة بالنسيب وتذكر الأطلال ووصف الرحلة ومشاهد البادية ، ثم تخلص الى الغرض المطلوب : المديح ، الفخر ، الرثاء ، الهجاء . اما مادتها فعربية جاهلية غالباً ، سواء أكانت تاريخاً (أيام ، انساب) ، أم شعراً ، أم أمثالاً وقصصاً واساطير[٦] .

ان صلات الممدوحين ، والتنافس الشخصي على بلغ مرتبة « الفحولة » بين شعراء المديح عامة ، مقترناً بتعزيز المكانة القبلية وتقريض الجمهور لمواهب الشعراء والرجاز البداة الوافدين على « مربد » البصرة خاصة ، قد أغرتهم ، أكثر فأكثر ، بالمبالغة في اتقان صناعة النسج على منوال الأقدمين . حتى أن الأصمعي يرى أن الشاعر لا يصير فحلاً في قرض الشعر « حتى يروي أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعاني ، وتدور في مسامعه الألفاظ ... » ، « وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب ليستعمل بعض ذلك فيما يريد من ذكر الآثار وضرب الامثال ، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ، ويقوى طبعه بقوة طباعهم ، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين

---

٤ ـ الثابت والمتحول : ١/٦٤ ـ ٧٦ .

٥ ـ العصر الاسلامي : ٢٤٥ . نقائض جرير والفرزدق ، محمود غناوي الزهيري ، بغداد ، ١٩٥٤ ، ص٣٢٤ .

٦ ـ نقائض جرير والفرزدق : ٣١٨ .

يفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء ... »[٧] . ويبدو أن التقليد قد غدا أحياناً الشرط الوحيد للفحولة ، حتى أن رؤبة حين سئل عن الفحل من الشعراء ، قال : هو الراوية ، يريد أنه اذا روى استفحل[٨] .

وفقا لذلك ، فان المدحة او النقيضة ، لاتكشف عن تجربة داخلية عاناها الشاعر ، قدر ما تستمد وجودها من استيحاء نشاط الاسلاف وقيمهم الاجتماعية والفنية ، انها كتجربة ، واقعة خارج ذات الشاعر ، وموجودة ، زمنياً ، في قيم الماضي الموروثة . وهي ترمي ، عملياً ، الى اثارة القيم التي تمثل الامتداد الطبيعي لقيم الماضي ، فهي ، اذن ، نوع من فن اعادة الماضي بما يخدم أغراض الحاضر ، ومهمة الشاعر تتجلى في « حسن الصياغة » ، مع مراعاة نهج السلف في قواعد هذه الصياغة وتقاليدها ، حتى ليمكن القول : ان شاعر القصيدة الرسمية ، كان ينظر الى اللغة الجاهلية باعتبارها اصلاً ينبغي احتذاؤه . وهذا الاحتذاء يمكن وضعه على مستويين :

أحدهما : اعادة او نقل النص اللغوي ، سواء أكان مفردة ، كما في « الغريب »[٩] أم تركيباً ، كما في « السرقات »[١٠] و « الانتحال »[١١] ، أم ايقاعاً ، كما في نقض القصيدة باخرى تجرى على نفس الوزن والقافية[١٢] ، وكما في اعتماد البحور الأساسية التي دار عليها الشعر الجاهلي[١٣] .

---

٧ ــ العمدة : ١/١٩٧ ــ ١٩٨ .

٨ ــ العمدة : ١/١٩٧ . البيان والتبيين : ٢/٦ .

٩ ــ نقائض جرير والفرزدق : ٣٢٥ ، ٣٢٦ . الاغاني : ٢١/٤١٧ ــ ٤١٩ .

١٠ــ الوساطة ، ط٤ ــ ١٩٦٦ م ص٢١٤ .

١١ــ الموشح : ١٦٧ ــ ١٦٨ ، ١٧٢ ــ ١٧٣، ١٧٥ ــ ١٧٦ ، ١٧٨ ــ ٢٢٥ .

١٢ــ التطور والتجديد في الشعر الاموي ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥ ، ص١٦٩ .

١٣ــ نقائض جرير والفرزدق : ٣١٧ .

والآخر : التلمذة ، بمعنى المعارضة والاحتذاء لقصيدة ، أو غرض، أو شاعر ، أو طريقة شعرية . قال أبو عمرو بن العلاء : « نظير الاعشى في الاسلام جرير ، ونظير زهير الفرزدق ، ونظير النابغة الا خطل »[١٤] ، والفرزدق يشير بوضوح الى اولئك الشعراء الذين تتلمذ عليهم[١٥] . ولا تعني التلمذة أن ما يكتبه المتبع نسخة مطابقة لما يتبع ، بل أن يكون نسجاً على منواله واحتذاء عليه[١٦] . وقد كان على الشاعر ، لكي يحظى شعره بالقبول ، أن يتخذ لـه اماماً من الجاهليين ، ومن لم يتتلمذ على أحد ، كالراعي النميري ، فقد « كان يقال له في شعره : كأنه يعتسف الفلاة بغير دليل ، أي انه لا يحتذي شعر شاعر ولا يعارضه »[١٧].

ان صلة اللغة بالقصيدة هي صلة الشكل بفكرته، وكما ان الفكرة موجودة في الموروث الممتد ، والقائم فوق الواقع ، فأن اللغة ، هي الأخرى ، مستمدة من الشكل الموروث للكلام ، الممتد والقائم فوق لغة الواقع وبراعة الشاعر تكمن في قدرته على مراعاة هذا الانسجام بين الشكل والفكرة بطريقة تستجيب لمتطلبات العصر ، (التهذيب ، الصياغة ، وتآلف النسج ودقته) ، حتى ليبدو وكأن الشاعر قد أعاد خلق هذا الانسجام مجددا ، مثلما يبدو ذلك في بعض شعر جرير خاصة .

فيما عدا ذلك ، فان لغة الشعر الرسمي لاتكاد تتميز بهوية شخصية متفردة ، انما تحمل خصائص الكلام من حيث التعبير عن العموم والـذات الجماعية ، وقواعده الصرفية والنحوية والبلاغية من حيث التركيب . ومزية شاعر على سواه ، هي في انتقاء (تهذيب) لغة شعره واحكام صياغتها ودقة نسجها ، بما يحقق وضوح الابانة عن الغرض المراد . لذلك كان بامكان الشاعر ان ينتحل شعر قرينه ويدخله في شعره ، دون ان يخل ذلك ببنية القصيدة ،

١٤ــ الشعر والشعراء : ٢٨٥ ، ٢٩٤ . الاغاني : ٥/٨ .
١٥ــ نقائض جرير والفرزدق : ٢٠٠ .
١٦ــ الثابت والمتحول : ٦٨/١ .
١٧ــ الاغاني : ٣٥٨/٢٣ .

وهو ما كان الفرزدق خاصة يفعله[18] . كما كان الشاعر يجيز شعر قرينه قبل سماعه ، وكأنه على علم به[19] . وكل ذلك دليل على تشابه المذاهب وتقاربها ، بحيث لانلفي تفردا اصيلا يميز بعضهم من بعض ، حتى ان جريراً اتهم الأخطل بانه يجمع لهجوه خمسين شاعرا على الشراب ، « فيقول هذا بيتا وهذا بيتا ، حتى يتموا القصيدة ، وينتحلها الاخطل »[20] .

ولكن ، اذا كانت متابعة الاقدمين هي الاصل الذي نهجه الشعر الرسمي ، فان الاستجابة لروح العصر ومتغيرات الحياة ، كانت من القوة بحيث لا يمكن تجنبها او التغاضي عنها . ففي الجانب السياسي ، لم تعد القبيلة مصدرا للسلطة ، انما انتقلت الى الدولة ، ممثلة بالخليفة وأسرته وعماله . وفي الجانب العقائدي ، كان الاسلام ، ومسألة « الخلافة » خاصة ، مصدر آراء ونزاعات وملل ، وجدت في اطمئنان الحياة المدنية بعد الفتح ، وما كان يضطرب فيها من ثقافات ومعارف البلدان المفتوحة ، بيئة صالحة للنمو والتطور ، بحيث كانت نواة لقيام حركة عقلية نشيطة وواسعة شملت مختلف حقول المعرفة . وكانت ايديولوجية النظام السائد تقوم على احقية البيت الاموي بالخلافة ، تنفيذا لمشيئة الله وقدره ، وان ما يصدر عن الخليفة ، تبعا لذلك ، هو قضاء العدل الالهي وحكمه ، وعليه ، فالخليفة ممثل السماء في الارض[21] ، ففضلا عن كونه مصدر السلطة السياسية ــ الدينية ، فهو كذلك مصدر السلطات المالية والعسكرية وسواهما . وهكذا حلت محل العلاقة المحدودة نسبيا للقبيلة بزعيمها ، علاقات اكثر تنوعا بين السلطة والناس ، وقد اتسعت آمادها بأتساع نفوذ الدولة في السيطرة على شؤون المجتمع وادارته . وبذلك لم تعد المواصفات النموذجية التي كان الزعماء في الجاهلية يمدحون بها ، كافية

١٨ــ الموشح : ١٦٨ ــ ١٦٩ .

١٩ــ الشعر والشعراء : ٢٨٨ .

٢٠ــ الموشح : ٢٢٤ ــ ٢٢٥ . الاغاني : ٨/٨ .

٢١ــ التطور والتجديد في الشعر الاموي : ١٥٧ .

وحدها للايفاء بمديح الخليفة اوولاته ، اذ كان على اولئك المادحين ان يقدروا المنزلة « الرفيعة » للخلافة حق قدرها ، ولهذا قال عبدالملك للاخطل ــ الذي هو أشبه بالجاهلية[٢٢] ــ : « ان كنت تشبهني بالحية والاسد ، فلا حاجة لي بشعرك . . . »[٢٣] . وهذا يعني ان عبدالملك ــ الخليفة ، لم يكن يجد في ذلك المستوى الحسي الخالص للمديح البدوي السائد ما يوازي مكانته ، ليس هذا فحسب ، فقد كان لا يرضيه ايضا ان يقتصر عبيدالله بن قيس الرقيات على مدحه بنعوت دنيوية فقط ، حتى لو كانت تلك النعوت ملكية من مثل قوله :

يعتدل التاج فوق مَفرِقه   على جبين كأنه الذهب

فقد وبخه قائلا : يا ابن قيس تمدحني بالتاج كأني من العجم ، وتقول في مصعب :

انما مُصعَب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء[٢٤]

واستجابة لهذه المتغيرات كان على شعراء المديح ان ينوعوا في اطار مدائحهم ، مستعينين على ذلك بالمستوى المتطور للحياة الاجتماعية والعقلية ، ويمكن رصد هذا التنوع ضمن مظهرين :

الاول : تفصيل الفكرة وتنويع وجوهها ، ومحاولة توليد عدة معان منها ، بحيث يتسع اطارها فتشتمل ، فضلا عما هو قريب وحسي ، على ما هو بعيد او معنوي ، فالنعمان كالفرات في الجود لدى النابغة ، اما لدى الاخطل : « فعبد الملك لايشبه الفرات فقط في جوده ، بل يشبهه ايضا في جسامته وروعته وفخامته »[٢٥] . ومن جراء ذلك طالت قصيدة المديح طولا تراكميا تتوالى فيه

٢٢ـ الاغاني : ٢٩٢/٨ .
٢٣ـ الشعر والشعراء : ٣٠١ .
٢٤ـ الاغاني : ٧٠/٥ .
٢٥ـ التطور والتجديد في الشعر الاموي : ١٣٩ . شعر الأخطل ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ٩٧/١ ــ ٩٨ .

الجمل الخبرية ـ الوصفية التي تترابط بالعطف ، وتعتمد على التشبيه واللغة المنتقاة والصياغة البارعة ، بحيث يمكن القول : ان شاعر المديح قد اتقـن صناعتـه اتقانا ملحوظا جاوز فيه صناعـة الشاعر الجاهلي ، حتى لقد دهش الحطيئة ـ الشاعر المخضرم ـ حين سمع مدحة الفرزدق لسعيد بن العاص قائلا: « هذا والله هو الشعر • • يا غلام ادركت من قبلك ، وسبقت من بعدك • • • لئن بقيت لتبرزن علينا »[٢٦] •

والآخر : اسباغ مسحة اسلامية مثالية على سلطة الممدوح مستمدة من الايديولوجية التي يروج لها النظام ، فالخلافة بخصائصها وممارساتها ، هي القدوة الفضلى ، لان الله هو الذي اختار خلفاءه ، وكل ما يصدر عنهم مقدور منذ الازل ، وليس للناس الا ان يصدعوا بمشيئتهم ، فهي تستمد من مشيئة اللـه[٢٧] •

بيد ان اجتلاب صفات من الخارج مفارقة لحقيقة الممدوحين ، وربما على النقيض منها ، حتى في دخيلة المادحين انفسهم ، قد جعلهم مضطرين لمزجهـا بخصائص دنيوية ـ بدوية احيانا ، رغم ان هذا المزج لم يبد سائغـا تماما • حتى لقد بدت تلك الصفات احيانا وكأنها نظمت كأفكار وكلمات مستعارة من الدين ، بحيث لايكاد الامر يعدو نظم لغة الدين بسياق عروضي •

ان ما قيل عـن « المدحـة » يمكن ان يقال عن « النقيضة » ايضا ، غير ان النقيضة اوسع مجالا للتنويع بحكم كونها اكثر ارتباطا بالحياة الاجتماعية ، فضلا عما تقتضيه النقيضة من اطلاع على التراث الجاهلي وعما استجد ابان الاسلام، فان الشاعر كان يمزج ذلك كله ويتناوله تناول من « يناظر »، خصمه، محاولا ان يقدم حججه وادلته بما ينسجم مع الحياة السياسية القائمة ، مستفيدا مما احرزته الحركة العقلية مـن تقدم ، ومستلهما ظرف الحياة الحضريـة

٢٦ـ طبقات فحول الشعراء : ٣٢١/١ ـ ٣٢٢ .
٢٧ـ التطور والتجديد في الشعر الاموي : ١٥٧ . ديوان جرير ، تحقيق : محمد اسماعيل الصاوي ، ص٣٤ ؛ ٣٥٥ ، ٤٣٢ ، ٤٩٢ .

وتفتحها[٢٨] . فاذا كانت مادة النقيضة قد استمدت من تراث جاهلي واسلامي اساسا ، فان طريقة عرضها قد تأثرت بطرائق النقاش والحوار والقصص الدائرة في حلقات المناظرة والجدل بين العلماء واهل النحل التي لم يكن الشعراء بعيدين عنها ، بحيث كانت النقيضة ، بصورتها المتطورة ، اشبه بمناظرة مكتوبة ، « اذ نرى الشاعر يرد على معاني النقيضة الاولى معنى معنى ، ولا يتأتى ذلك من الوجهة العملية الا اذا وضعت النقيضة الاولى تحت بصره، ونظر في افكارها فكرة فكرة. ولعل هذا يحل اشكال اتفاق الاسلوب احيانا، فبعض الابيات يكاد يكرر مع اختلاف بسيط »[٢٩] .

لقد اكتسبت لغة النقيضة ، بفضل هذا كله ، وبدوافع الرغبة في الاجادة وتحدي الخصوم ، مرونة اكبر على التنويع والتوليد والقصص والمحاورة، ودقة في ترتيب المعاني وصياغتها ، وقدرة على استيعاب مايضطرب في الحياة. فقد جمعت الى لغة الدين لغة الفكاهة والاقذاع التي تسرى ، عادة ، في البيئات المدنية[٣٠] .

لقد تضافرت الاسباب الآنفة على اطالة القصيدة الرسمية، فكان الطول المقترن بالاجادة مقياس الشاعرية[٣١] . ولما كان تعدد الاغراض خصيصة لاغنى عنها للقصيدة ، فقد قامت الموازنة بين الشعراء على الاجادة في اكبر عدد من الاغراض ، وعلى ذلك قدم جرير لانه « كان اكثرهم فنون شعر »[٣٢] ، بل انهم جاوزوا اغراض القصيدة الى ابياتها ، فقالوا : « بيوت الشعر اربعة : فخر ومديح وهجاء ونسيب ، وفي كلها غلب جرير » ، ويوردون له بيتا في كل غرض هو بيت القصيد[٣٣] .

٢٨ــ التطور والتجديد في الشعر الاموي : ١٧١ ، ١٧٤ ــ ١٧٥ ، ١٩٤ وما بعدها .
٢٩ــ التطور والتجديد في الشعر الاموي : ١٩٧ .
٣٠ــ نقائض جرير والفرزدق : ٣٨٣ ــ ٣٨٦ .
٣١ــ الموشح : ١٨٣ . طبقات فحول الشعراء : ١/٣٧٧ .
٣٢ــ الاغاني : ٨/٥ ، ٨ ومابعدها .
٣٣ــ الاغاني : ٨/٦ .

من هذا يتضح ان القصيدة الرسمية ، مثلما هي متعددة الاغراض ، فانها متنوعة الابيات ايضا . ولما كانت طبيعة اغراض القصيدة ، ليست بمستوى واحد من حيث صلتها بمتغيرات الحياة ، فقد تنوعت لغة القصيدة تبعا لتنوع اغراضها من جهة ، كما تفاوتت ابياتها حتى داخل الغرض الواحد من جهة اخرى ، وعليه ، فالقصيدة الرسمية ، كالقصيدة الجاهلية ، تقوم على التأليف بين تعدد الاغراض في بناء مضمونها ، وعلى صياغة هذا التأليف في بناء لغتها .

٢

وبالمقابل من الشعر الرسمي ، كان هناك شعر الفرق والاحزاب المناوئة للامويين كالخوارج والشيعة ، وهو شعر سياسي مذهبي ايضا ، لكنه يناهض الايديولوجية الاموية ، فهؤلاء يشترطون ان تجتمع في الخليفة الصفات التي اقرها الاسلام كافة ، وان يصدر في حكمه عن الشريعة ، بمعنى ان الخليفة هو المسلم النموذجي فكرا وممارسة . وقد رأى الشيعة ان ابناء علي وحدهم الذين يجسدون حقيقة نهج الاسلام ، فهم المؤهلون للخلافة دون سواهم . بينما رآها الخوارج فيمن يختاره المسلمون لامرهم دون اعتبار لقبيلة اوجنس . وكلاهما يدين الحكم الاموي بالفساد ويرى ضرورة مناهضته ، كما كانوا ، فضلا عن ذلك ، اكثر من سواهم تأثرا بالحركة العقلية في عصرهم[٣٤] .

من ذلك ولدت القصيدة ذات المضمون الايديولوجي الداعي الى موقف ديني ــ سياسي محدد ، والتي تميزت ، في بنيتها بما يلي :

آ ــ تبني القيم الاسلامية بدلا من القيم الجاهلية، وقد اتخذ ذلك طابع التبشير بالمذهب ، والدعوة اليه ، والتأسي على شهدائه ، والتوق للحاق بهم من جهة، والتنديد بفساد النظام السائد، ومحاربة ظلمه وطغيانه، والوعد بالحكم الجديد من جهة اخرى ، كل ذلك بطريقة تمزج بين القدرة العقلية

٣٤ــ العصر الاسلامي ، ط٥ ، ص٣٠٢ ــ ٣٠٧ ، ٣١٥ ــ ٣١٩ .

على الحجاج المنبعثة عن الاستقرار الفكري ، وبين عاطفة الايمان وحماسه[٣٥] .

ب ــ مفارقة القصيدة الجاهلية التقليدية من حيث :

١ ــ اشتمالها على فكرة واحدة عادة ، فكان ان جرى معظم شعر الخوارج خاصة على مقطعات ليست طويلة[٣٦] ، وحتى حين تتعدد افكارها ، فكلها تجرى ضمن غرض عام شامل ، كما هو شأن هاشميات الكميت .

٢ ــ الرغبة عن الصنعة الفنية الى توخي الوضوح والبساطة في التعبير ، وكأن القصيدة حديث بين الشاعر ومستمعيه ، ولذلك ابتعدت عن الاحتفال بالغريب وتأثر اساليب الاقدمين ، فالقصيدة ليست غاية بذاتها ، انما هي وسيلة لخدمة المذهب ، وهو ما يتوافق مع نظرة الاسلام للشعر .

٣ ــ التحول من مجال التعبير عن العواطف والانفعالات فقط ، الى التعبير عن الافكار والعقائد ايضا ، مما اضفى على القصيدة طابع الارتجال الذي في الخطبة ، والتقرير الذي في المقالة[٣٧] ويتضح ذلك في هاشميات الكميت خاصة ، حتى قيل عنه : انه خطيب لا شاعر[٣٨] .

ان توجه الشعر المذهبي الى العقائد والافكار كان ارهاصا ، على ما يبدو ، بالنزوع الى التعليمية في الشعر ، كما تشير الى ذلك قصيدة ثابت قطنة في الارجاء[٣٩] ، والأرجوزة المزدوجة التي خطب بها الوليد بن يزيد يوم جمعة[٤٠] ، وهذه الظاهرة ، فضلا عن طبيعتها السياسية ، تقترن بوجه من

٣٥ــ التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٧٦ ــ ٢٨٢ .
٣٦ــ شعر الخوارج ، تحقيق : احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت .
٣٧ــ التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٧٦ ، ٢٨١ . الثابت والمتحول : ١/٢٦٣ ــ ٢٦٧ .
٣٨ــ الموشح : ٣٠٨ .
٣٩ــ الاغاني : ١٤/٣٥٣ ــ ٣٥٤ .
٤٠ــ نفسه : ٧/٥٧ .

وجوهها ايضا ، برقي الحياة العقلية واتساع الحاجة الى التعليم ، حتى ان الامر قد تعدى نظم العقائد والافكار الى نظم « اللغة » نفسها ، كما فعل رؤبة بن العجاج في اراجيزه[٤١] • على ان هذا التوجه لم يفد لغة الشعر شيئا ، لانها كانت ، بالنسبة اليه ، تجسيدا لفظيا لافكار جاهزة سلفا •

٣

اما الشعر الذاتي في هذا العصر ، فرغم صدوره اساسا ، عن الميل الغريزي للذة ، الا انه اكتسب تنوعه وسماته المميزة من خصائص البنية الاقتصادية ــ الاجتماعية لطبيعة النظام السياسي القائم ، شأنه في ذلك شأن انواع الشعر الاخرى • ان كلا من شعر الشهوة والحب ، انما هو في اصله تعبير عن رغبة جمالية ذاتية في الأنعتاق من حالة الكبت والقمع الجسدي والنفسي والفكري السائدة سياسيا واجتماعيا ، وفيه يكمن النزوع الى التمرد على مواضعات الواقع الاخلاقي القائم •

لقد هون التنظيم النسبي للموارد المادية وانتعاش مصادرها : (التجارة ، والزراعة ، والعطاء ، وبعض الحرف) ، من سلطان الروح القبلي في المدن ، وساعد الامتزاج ببيئات حضرية جديدة ، مصحوبا برغبة السلطة في تشجيع الميل الى المتعة واللهو في الحجاز خاصة ، على الاستمتاع الذاتي بمباهج الحياة الحضرية التي كانت قصور الاغنياء حافلة بها • فكان طبيعيا ان تتجه هذه البيئات الى التعبير عن لذتها جسديا ، بالدرجة الاولى ، عن طريق المرأة ــ الانثى (عمر بن ابي ربيعة) ، والخمرة ــ النشوة (الوليد بن يزيد)[٤٢] •

وفي الجانب الآخر ، كان النزوع المتأصل للحرية في حياة البادية خاصة ، قد هذبته وسمت به النزعات الروحية والاخلاقية في الاسلام ، ضمن حالة من النهوض المادي والروحي للمجتمع بحيث تضافرت هذه الاسباب كافة على صقل

٤١ــ التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٣١٧ ــ ٣٢٤ .
٤٢ــ تنظر اخبارهما في : الاغاني : ٧١/١ ، ٤/٧ .

وارهاف احاسيس البيئات البدوية ، المسلمة والاشد حرمانا ، فكان طبيعيا ان تتجه للتعبير عن لذتها نفسيا ، بالدرجة الاولى ، عن طريق : المرأة ــ الحب (جميل بثينة) ، وطبيعة الصحراء ــ البراءة (ذو الرمة) .

هذا المنحى الذاتي في الشعر قد فصل بين الشعر من جهة ، والدين والاخلاق والسياسة من جهة اخرى ، مؤكدا على ان الشعر تجربة ذاتية [٤٣] . وبذلك تحول بمضمون القصيدة من نطاق الايديولوجية ــ الخارج ، الى احساس جمالي ذاتي ــ الداخل [٤٤] ، وحول لغتها من مهارة بيانية مرتكزها التقليد (الاحتذاء والمعارضة) ، الى تجربة شخصية تستمد تعبيرها من الحياة ــ المدينة او البادية .

تصدر القصيدة المدنية عن الرغبة في خلق معادل شعري (رمزي) لاستيهام حالة لذائذية نموذجية مثارها المرأة او الخمرة او كلاهما ، وكذلك ما يتصل بهما (الطبيعة المكانية والزمانية وما فيها من ناس واشياء وفعاليات وتداعيات افكار) . هذه الرغبة المنبعثة من طبيعة اجواء الحياة الحضرية ، تتحقق في القصيدة عبر بنائها اللغوي ــ الايقاعي ، وعليه فمادتها اللغوية هي مادة حضرية قبل كل شيء ، حتى لتكاد تخلو من الغريب وتأثر الاساليب القديمة ، وتنحو نحو اللغة المألوفة التي بنيت على السهولة والمرونة ، وارتقت ، نوعا ما ، عن بيانيتها الى بعد مجازي ــ تصويري ، منسكبة ، بخفة ورشاقة ، في مقطعات قصيرة غالبا ، ذات موضوع واحد ، باوزان خفيفة وايقاعات راقصة ، تستجيب لضرورات الغناء ، وذوق الجمهور المدني [٤٥] . وحتى حين تطول القصيدة فانها تتلون بالقصص والحوار والمشاهد المترابطة ، وتكون ، بمرونة بنائها اللغوي ، اشبه بحكاية غرامية شائقة [٤٦] .

٤٣ــ الثابت والمتحول : ١/٢١٤ .
٤٤ــ التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٣٨ .
٤٥ــ نفسه : ٢٤١ ، ٣٠٦ ــ ٣١١ . الثابت والمتحول : ١/٢١٤ ــ ٢١٥ .
٤٦ــ عمر ابن ابي ربيعة ــ حبه وشعره ، جبرائيل جبور ، دار العلم للملايين ــ بيروت ١٩٧٩ ، ص٤٩٨ ــ ٥٦١ .

اما قصيدة الحب العذري فتصدر عن حالة « الحب » ذاتها ، باعتبارها انعتاقا مما هو محدود ومنته ، واتجاها لتحقيق « الذات الانسانية » بوجودها المكتمل وطاقتها المتفتحة على « الحبيب » . وحالة الحب هذه تعبير عن نقاء فطري داخلي يتخذ طابع الهيام المندفع المشحون بالحنين الى حبيب متفرد لا يعوض[٤٧] . وعليه فالقصيدة اشبه بموجة او موجات من التوتر العاطفي المأساوي تتدافع في وجدان الشاعر : بؤرتها شخص الحبيب ، وتموجاتها كلما يقترن به من احاسيس واحلام وتداعيات واشياء ، تمزجها حرارة العواطف وسطوعها في لغة تنتقل بين البيان والمجاز ، وتتناسق ، ببساطة ووضوح ، صوتا وتركيبا وايقاعا .

ورمزاً للصلة بين البادية والمدينة ، يتميز ذو الرمة بلغة شعرية حافلة بالمجاز، وشعره يضعنا « في افق من المماثلات والمقابلات فيما بين عناصر الطبيعة واشيائها ، البدوية والحضرية ، الكونية والذاتية ، الجسدية والذهنية ، بحيث تبدو الطبيعة كلها ، على تباين عناصرها وتضادها ، وحدة وجود ووحدة خيال . وفي هذا ما يحيد بالكلمات عما وضعت له اصلا ، ويعطيها معاني جديدة وابعادا جديدة »[٤٨] ، « فهو انتقال بين اللغة الشعرية الواقعية ، واللغة الشعرية المجازية ، وهو انتقال بين التقليد والتجديد ، وهو انتقال بين الحساسية البدوية والحساسية الحضرية »[٤٩] . ولذلك ختم به ابو عمرو بن العلاء الاتجاه الكلاسيكي في الشعر[٥٠] .

٤

ان تقدم الحياة العامة قد ارهف من حساسية الشعراء اللغوية والايقاعية، وهداهم الى تلمس معايير جزئية للغة الشعر ، يمكن اجمالها فيما يلي :

٤٧- الثابت والمتحول : ١/٢٢٨ - ٢٥٧ .
٤٨- الثابت والمتحول : ١/٢١٤ .
٤٩- نفسه : ١/٢١٤ - ٢١٥ .
٥٠- البيان والتبيين : ٤/٨٤ .

١ ـ التمييز بين ليونة لغة الشعر الحضري ، وقوة لغة الشعر البدوي . فقد كان جرير اذا أنشد شعر عمر بن ابي ربيعة قال : « هذا شعر تهامي ، اذا أنجد وجد البرد »[٥١]، وحين سمع الاخطل شعر كثيّر قال : « أرى شعراً حجازيا مقرورا ، لو ضغطه برد الشام لاضمحل »[٥٢] .

٢ ـ تفضيل الشعر الصادر عن الطبع والموهبة على الشعر المتكلف في الصياغة ، قال الاخطل في تفضيله جريرا : « جرير يغرف من بحر ، والفرزدق ينحت من صخر »[٥٣] .

٣ ـ عزو الجودة الى اثر الوزن والقافية وطريقة النظم ، فقد امتدح ذو الرمة قصيدة للكميت لترقيص قوافيها ونظم عقدها[٥٤] . ونحل الفرزدق ابياتا لذى الرمة اعجابا بما لها من عروض[٥٥] . وبلغ الاحساس بالقافية حداً دفع بعض الشعراء الى لزوم مالا يلزم[٥٦] .

٤ ـ التنبه الى موسيقى الالفاظ والبحور ، فقد عاب عمر بن ابي ربيعة على مالك بن اسماء ذكره أسماء القرى في شعره لثقلها[٥٧] . ومالوا الى الاوزان الخفيفة والمجزوءة ، واكثروا فيها من الزحافات حتى نفذ الوليد ابن يزيد الى استكشاف وزن المجتث[٥٨] .

---

٥١ ـ الاغاني : ٩٠/١ .
٥٢ ـ طبقات فحول الشعراء : ٥٤١/٢ .
٥٣ ـ طبقات فحول الشعراء : ٤٥١/١ ، ٤٧٤ . البيان والتبيين : ١١٧/٢ .
٥٤ ـ الاغاني : ٣٤/١٢ ـ ٣٥ .
٥٥ ـ طبقات فحول الشعراء : ٥٥٤/١ .
٥٦ ـ سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، شرح : عبدالمتعال الصعيدي ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص١٧١ ـ ١٧٢ .
٥٧ ـ الاغاني : ١٦٣/١٧ ـ ١٦٤ .
٥٨ ـ ديوان الوليد بن يزيد الاموي ، تحقيق : ف، غابرلي ، دار الكتاب الجديد ـ بيروت ، ١٩٦٧ ، ص٧١ .

لغة الشعر المحدث

١

ان الاختلاط بالامم التي دخلت الاسلام قد اضعف السليقة اللغوية لدى العرب ، من سكان المدن خاصة ، فظهر اللحن على السنتهم . كما ساعد تنوع الاستعمالات اللغوية وتعددها ، تبعا لتنوع مجالات الحياة الحضرية ذاتها ، على انزلاق الالفاظ الدخيلة ، والتي اخذت تعرَّب ، وكان ذلك اظهر ما يكون في العراق ، حيث المجال الاوسع للاختلاط . ومع ان الحرص على تعلم العربية باعتبارها لغة الدين والحياة العامة ، كان على اشده ، الا ان ايقاعات اللغات الدخيلة ، والفارسية منها خاصة ، كانت اقوى من أن تدار عنها الآذان[١] ، حتى ظهرت لُكناتها على السنة الشعراء والخطباء[٢] . وقد ترتب على هذا ان اقبل الموالي على تعلم العربية واتقانها وقرض الشعر الفصيح بها[٣] . كما اقبل العرب على استعمال الدخيل في شعرهم[٤] ، حتى ليمكن القول : ان الشقة بين لغة الشعر واللغة العامة كانت تتدانى تدريجا .

ومع تنامي اسباب الحياة المادية وتطورها ، كانت التقاليد المدنية تنمو وتتسع وتتوطد ، وتزدهر معارفها وثقافاتها ، بحيث لم يعد الشعر وليد الطبع البدوي الفصيح ، انما صار ينبع من قريحة مدنية متوهجة بالثقافات المتنوعة . وقد كان لزاماً على الشعراء ان يستجيبوا لواقعهم الجديد ، وان يستلهموا ما

١ ـ البيان والتبيين : ١/١٩ ـ ٢٠ .
٢ ـ نفسه : ٧١ ـ ٧٣ .
٣ ـ نفسه .
٤ ـ نفسه : ١/١٤١ ـ ١٤٤ . الموشح : ٢٠٨ .

فيه من متغيرات وكان عليهم ــ منذ البدء ــ ان يمزجوا بين تقصيهم للتراث وتضلعهم منه ، وبين ما ثقفوا من معارف عصرهم ، وخصوصا ما يتصل بعلم الكلام والفلسفة ، وليس هذا بالامر اليسير ، فقد كان يتعين عليهم ادراك ما ينبغي الابقاء عليه وتطويره من هذا التراث ، ازاء ما ينبغي الاستغناء عنه ، ورغم ان المجددين ، كما يبدو ، لم يكونوا جميعا على بينة كافية من هـذا الامر[٥] ، الا انهم دعوا ، بقدر متفاوت ، الى التمرد على احتذاء الشعر القديم من جهة ، وضرورة الاستجابة لروح العصر وحاجاته من جهة اخرى ، وقد تمثلت هذه الاستجابة في لغة الشعراء ومعانيهم .

سئل بشار عن سبب تفوقه على معاصريه في حسن معاني الشعر وتهذيب الفاظه ، فقال : « لاني لم اقبل كل ما تورده علي قريحتي ، ويناجيني به طبعي ، ويبعثه فكري ، ونظرت الى مغارس الفطن ومعادن الحقائق ، ولطائف التشبيهات ، فسرت اليها بفهم جيد ، وغريزة قوية ، فأحكمت سبرها ، وانتقيت حرها ، وكشفت عن حقائقها ، واحترزت من متكلفها ، ولا والله ما ملك قيادي قط الاعجاب بشيء مما آتي به »[٦] .

من هذا يمكن ان نذهب الى استخلاص علامات التحول في الشعر المحدث كما يلي :

آ ــ ان الشعر صار نظرا في الحقائق ، اي صار موقفا .

ب ــ ان الشعر صار فنا ، اي اصبح لدى الشاعر ، بالاضافة الى هاجس التعبير ، هاجس جديد هو كيفية التعبير .

جـ ــ ان للشعر خاصية جوهرية هي التجاوز المستمر والتطلع الى آفاق اكثر اتساعا وجدة[٧] .

---

٥ ــ دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٩ .
٦ ــ زهر الآداب ، الحصري القيرواني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، مصر ١٩٥٣ ، ١/١١٠ .
٧ ــ ديوان الشعر العربي (الكتاب الثاني) ، صيدا ــ بيروت ١٩٦٤ ، المقدمة : ٢ .

وبناء على ذلك يمكن تحديد السمة الجوهرية لتجربة الشعر المحدث بانها تحول عن الانفعال الارتجالي الى العاطفة المتأملة المتطلعة الى التجاوز • وقدلخص الصولي هذا الموقف على الوجه التالي :

١ ـ ان بعض الموضوعات التي عالجها الشعر المحدث تختلف ، بوجه عام، عن موضوعات الشعر القديم ، وعليه فلكلا الفريقين فضل الاجادة في التعبير عن تجربة عصره •

٢ ـ ان المحدثين حين استمدوا من المتقدمين وانتجعوا كلامهم ، قد جودوا معانيهم ، فانتقلوا الى « معان ابدع ، والفاظ أقرب ، وكلام أرق » •

٣ ـ في شعر المحدثين معان لم يتكلم بها القدماء ، ومعان اومأوا اليها ، فأتى بها المحدثون واحسنوا فيها •

٤ ـ ان شعر المحدثين اشبه بالزمان ، والناس له اكثر استعمالا في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم[٨] •

وفيما يتعلق باللغة يمكن القول ، بناء على ماسلف ، ان السمة الاساسية للغة الشعر المحدث تتمثل في الانصراف عن مجاراة لغة الاقدمين ، ذات الطبيعة البدوية ، الى استحداث لغة ذات طبيعة مدنية تتسم برهافة تمكنها من التعبير عن حساسية التجربة الحضرية بمرونة عالية • وقد ترتب على ذلك تحول العلاقة بين اللفظ والمعنى من الصيغة « البيانية[٩] » التي ترى ان « احسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ، ومعناه في ظاهر لفظه »[١٠] الى علاقة « مجازية » تقيم الصلة بين اللفظ (المحدود) ، والمعنى (غير المحدود)[١١]، على الخروج باللفظ الى غير ما وضع له اصلا ، بمعنى ان اللغة المجازية هي تحول

---

٨ ـ اخبار ابي تمام (رسالة الصولي الى مزاحم بن فاتك) ، ابو بكر الصولي، تحقيق : محمود عسكر ورفيقيه ، بيروت ، ص١٤ ـ ١٧ .
٩ ـ البيان والتبيين : ٧٥/١ ـ ٧٦ .
١٠ ـ نفسه : ٨٣ ، ١٠٦ .
١١ ـ نفسه : ٧٦/١ .

عن ظاهر اللفظ الى كشف معناه الباطن (الذاتي) ، الذي تبدعه تجربة الشاعر كما تتجسد في القصيدة . وعلى ذلك فالعلاقة بين اللفظ والمعنى في لغة المجاز ، ليست علاقة المطابقة بين الاسم والمسمى ، بقدرما هي علاقة توحي بالبعد والمفارقة والغرابة[١٢] « لان الشيء من غير معدنه اغرب ، وكلما كان اغرب ، كان ابعد في الوهم ، وكلما كان ابعد في الوهم كان اطرف ، وكلما كان أطرف كان اعجب ، وكلما كان اعجب كان ابدع[١٣] » . فلغة المجاز لاتعبر عن العلاقات الموضوعية للاشياء والظواهر ، انما تعبر عنها كما تتخيّلها الذات الشاعرة ، فهي لغة تخييلية تعتمد التعبير بالصورة اساساً انها لاتخبر او تصف قدرما توحي وتشير[١٤] ، « فغاية الوصف ان يكشف ويظهر ، او ان يوضح الغامض . اما المجاز فغايته تكثير الدلالة ، فهو يخرج اللفظ من وضعه الاصلي الى حالة ثانية ، فكأنه يخرج به من اليقين الى الظن أو الاحتمال ، ومن الدلالة الواحدة الى الدلالة المتعددة ، الوصف يبلور الحالة الشعورية ، والمجاز يخلق حالة احتمالية في اللغة تساوي حالة الاحتمال في الشعور . الوصف يغلق اللغة ، والمجاز يفتحها[١٥] » . وبذلك يقوم المجاز بتكثيف لغة القصيدة بدلا من ايجازها .

ان صدور الشاعر المحدث عن روح عصره قد جعل القصيدة تعبيرا رمزيا (لغويا) عن خبرته الذاتية ، التي هي ثمرة المستوى المادي والروحي للحياة العامة بكل مجرياتها، وعلى ذلك دعا المحدثون الى تجنب اصطناع لغة غير عصرية لم تعد تناسب حركة الحياة وحساسيتها ، لان حياة الصحراء ليست كحياة المدينة .

١٢– الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ١٣٧ – ١٣٨ .
١٣– البيان والتبيين : ٨٩/١ – ٩٠ .
١٤– الثابت والمتحول : ١١٠/١ – ١١١ .
١٥– نفسه : ١٠٧ .

يقول ابو نواس :

صفة الطلول بلاغة القدْم	فاجعل صفاتك لابنة الكَرْم
تصف الطلول على السماع بها	افدو العِيان كأنت في الفهم ؟
واذا وصفت الشيء متّبعا	لم تخلُ من زلل ومن وهم[16]

ويقول ابو العتاهية لابن مناذر : « ان كنت اردت بشعرك شعر العجاج ورؤبة فما صنعت شيئاً ، وان كنت أردت شعر أهل زمانك ، فما اخذت مأخذنا، أرأيت قولك :

ومن عاداك يلقي المرمريسا
أي شيء في «المرمريس» أعجبك؟[17]

مما سبق يمكن القول : ان النزعة العصرية في لغة الشعر المحدث تتجلى فيما يلي :

١ ــ ايثار اللغة المألوفة ، البعيدة عن التكلف ، والتي تجمع الى الايحاء ، خفة الوقع ، وسهولة التركيب[18] . وهي ، رغم جريانها على الاسلوب الفصيح ، تكاد تقترب من الاسلوب الشعبي اليومي احيانا ، وتسري فيها روح الحكاية ، مستجيبة بذلك لدواعي الغناء وذوق الجمهور ، حتى ان شعر ابي العتاهية الذي تميز بسهولة لغته ، كان يغنى على السنة الملاحين[19] ، « وفي هذا الخبر ما يدل على قرب شعره من روح الشعب »[20] .

١٦ــ اخبار ابي تمام : ١٦ ــ ١٧ . ديوان ابي نواس ، تحقيق : احمد عبدالمجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ــ بيروت ، ص٥٧ ــ ٥٨ .
١٧ــ الموازنة ، الآمدي ، تحقيق : محمد محيالدين عبدالحميد ، مصر ، ١٩٥٩، ص٢٦٨ .
١٨ــ الاغاني : ٤١/٤ ــ ٤٢ ، ٦٠ ، ٧٢ ، ٩٢ .
١٩ــ الاغاني : ١٠٤/٤ ــ ١٠٥ .
٢٠ــ الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ، ط٧ ، ص١٧٠ .

٢ ـ ان تضلع الشعراء من ثقافة عصرهم ومعارفه المتنوعة ، قد جاوز التأثير في معانيهم الى التأثير في لغتهم ، فقد مزجوا بين لغة الخمر والمجون[٢١] ولغة الوعاظ والزهاد والقصاص[٢٢] ، والفاظ المتكلمين والعلماء ومصطلحاتهم[٢٣] ، كما اتسعت دائرة المعرب والدخيل[٢٤] . وبذلك تلونت لغة الشعر المحدث بالوان الحياة ذاتها ، وامتزجت في الشعر امتزاجها في المجرى العام للنشاط الاجتماعي ، حتى ان ابن الرومي شبه تركيب الشعر بتركيب الشجر في قوله :

قولا لمن عاب شعر مادحه   أما ترى كيف ركّب الشجر ؟

رُكّب فيه اللِحاء ، والخشب اليا   بس ، والشوك بينه الثمر[٢٥]

٣ ـ لقد افضى ذلك كله الى الخروج على القالبية الشكلية ، اذ « لم يعد الشكل شيئا يحدد القصيدة من خارج ، وانما اصبح قوة تبرز الكيان الذي اسلمه اليها الفعل الخلاق »[٢٦] ، بمعنى انه تحول الى طاقة تنبعث من داخل القصيدة لتنظيم مادتها الدلالية في تركيب ايقاعي ، فالشكل ، على هذا ، هو طريقة تجلي القصيدة ، بتوحيد ابعادها الداخلية والخارجية ، فهو ، اذن ، شكل الوحدة النهائية للقصيدة . لهذا اتسم الشعر المحدث بالخروج على النمطية الموروثة ، وقد تمثل هذا الخروج باتساع « الملائمات الموسيقية العروضية مع الغناء ، فاذا القصيدة الطويلة تكاد تختص بالشعر الرسمي ، . . . بينما تشيع المقطعات في الغزل والهجاء والمجون والزهد والحكم . ومضى الشعراء ينظمون . . . في

٢١ـ نفسه : ١٠٢ ـ ١٠٨ .
٢٢ـ نفسه : ١١٤ ـ ١١٧ .
٢٣ـ نفسه : ١٣٧ ـ ١٣٨ .
٢٤ـ نفسه : ١٢١ ـ ١٢٤ .
٢٥ـ ديوان ابن الرومي ، تصنيف : كامل كيلاني ، مصر ، ١/١ .
٢٦ـ الثابت والمتحول ١/١١١ ـ ١١٢ .

الاوزان الخفيفة والمجزؤة »[٢٧] • ولم يقتصروا على ذلك ، انما حاولوا النفاذ الى اوزان جديدة ، بالكشف عما سجله الخليل حين وضع العروض، كالمضارع والمقتضب وسواهما كالمتدارك • كما استخدموا البحور المهملة التي استنبطوها من دوائر الخليل ، والتي لم ترد في اشعار العرب ، كما فعل عبدالله بن هرون السميدع البصري ، ورزين العروضي[٢٨] ، وابو العتاهية[٢٩] الذي كان يقول : انا اكبر من العروض[٣٠] ، وربما استحدث في هذا العصر وزن شعبي جديد هو « المواليا »[٣١] • وقد رافق تجديد الاوزان تجديد في القوافي ، فاستحدث « المزدوج » الذي مهد لظهور الرباعيات[٣٢] ، وانواع « المسمطات » التي ربما كانت الصورة الاولية للموشحات[٣٣] ، فضلا عن التزام ما لا يلزم •[٣٤]

٤ ــ ازاء ذلك كله ، كان الشعر الرسمي ، ممثلا بالمديح والفخر والشعر التعليمي والطرد ، ينحو نحو التمسك بالاساليب القديمة ، ارضاء لارستقراطية البلاط وحاشيته ، وادلالا بمقدرة الشعراء ــ المولدين امام النزعة المحافظة لدى اللغويين والاخباريين ــ النقاد[٣٥] • فضلا عن تقديم مادة معرفية منوعة يتأدب بها اولاد الاسر الارستقراطية وطبقة الكتاب

٢٧ــ العصر العباسي الاول ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ، ص١٩٣ ــ ٢٠٠ .

٢٨ــ نفسه : ١٩٥ .

٢٩ــ الشعر والشعراء : ٤٩٧ .

٣٠ــ الاغاني : ٤/١٥ .

٣١ــ العصر العباسي الاول : ١٩٦ . الفنون الشعبية غير المعربة (١ ــ المواليا)، رضا محسن حمود ، بغداد ، ص٥٣ ــ ٥٤ .

٣٢ــ العصر العباسي الاول : ١٩٧ .

٣٣ــ نفسه : ١٩٩ .

٣٤ــ الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٢١٦ .

٣٥ــ الاغاني : ٣/١٦٨ ــ ١٧٠ ، ١٨٤ ــ ١٨٥ ، ٢٠٣ ــ ٢٠٤ .

الناشئة ، ويفيد منها المتكلمون والنظارون في ادلتهم وحججهم[٣٦] .
لذلك تبلورت قواعد اولية في النقد ، كانت تتحدد طبقا للغايات المتنوعة التي سخر الشعر لخدمتها ، لا من حيث تأثيره وجماله الفني ، انما من حيث انطباقه على الاصول التي هداهم استقراؤهم اليها[٣٧] .

٢

على ان هناك غرضا رئيسا رافق الشعر منذ الجاهلية ، وظلت اهميته تتزايد باطراد ، ذلك هو « المديح » الذي وجد فيه المجددون والمحافظون مهمة مشتركة يمكن ان يلتقوا عليها ، باعتباره فن الدعاية السياسية من جهة ، ومصدر ارتزاقهم من جهة اخرى . اما تلك المهمة فهي التعبير عن القيم الارستقراطية ذات الطابع المزيج من الدين والبداوة ، بطريقة عصرية ترتفع الى فخامة الممدوحين واناقتهم، حتى ان يحيى البرمكي مثلا عين أبان بن عبدالحميد اللاحقي رئيسا « لديوان الشعر » ، ينقد ما يرفع اليه من المدائح لكي يضمن لرجال السلطة فنا رفيعا يمدحون به[٣٨]، وفعل مثل ذلك عبدالله بن طاهر اذ « رسم في امر من يقصده من شعراء الاطراف ان يؤخذ المديح منه ، فيعرض على ابي سعيد المكفوف . . اولا ، فما كان يليق بمثله ان يسمعه . . . انفذه ابو سعيد اليه ، » ورد ما عدا ذلك . وقصته مع ابي تمام معروفة[٣٩] .

ويبدو ان مهمة امتداح الخلافة ورجالاتها بشعر فخم وأنيق معا ، هذه المهمة قد استوت على يدي مسلم بن الوليد من المحدثين ، فكان بذلك خير

٣٦- البيان والتبيين : ١/١٣٥ - ١٣٩ .
٣٧- البيان والتبيين : ٢٤/٤ . تاريخ النقد الادبي عند العرب من العصر الجاهلي الى القرن الرابع الهجري ، طه احمد ابراهيم ، دار الحكمة - بيروت ، ص ٥١ - ٥٣ .
٣٨- طبقات الشعراء ، ابن المعتز ، تحقيق : عبدالستار احمد فراج ، دار المعارف بمصر ١٩٥٦ ، ص٢٤١ ، ٢٠٢ . تاريخ الادب العربي : ١١/٢ .
٣٩- الموازنة : ٢١ - ٢٣ . الموشح : ٤٩٩ - ٥٠٠ .

ممثل لشعر المديح الرسمي يومذاك ، فقد وصفه ابن المعتز بانه كان مداحا محسنا مجيداً مفلقاً » حتى ليقال « ان الرشيد كتب شعره بماء الذهب »[٤٠]، وقد كان عليه ان يبرز فضائل ممدوحيه وسجاياهم بما يليق بمنزلتهم الرفيعة، فتكلف لذلك هذا الاسلوب « البديع » الذي وائم فيه بين روح العصر في الاناقة والصقل والتوشية، واحتفظ، في الوقت نفسه، بجزالة الاسلوب العربي ورصانته[٤١] ، فكان بذلك « اول من وسّع البديع »[٤٢] ، وهو الذي لقبه بذلك[٤٣] .

وليس هذا البديع الذي تكلفه مسلم الا اثراً لمذهب في الشعر اخذ به نفسه ، ذلك هو مذهب « الصنعة »[٤٤] حتى شبهه ابن رشيق بزهير المولدين ، وقال عنه : « كان يبطيء في صنعته ويجيدها »[٤٥] .

وبمجيء ابي تمام كان هذا المذهب قد بلغ مبلغا آخر ، يختلف عما كان عليه عند مسلم . يقول طه حسين : « ان الفرق عظيم جدا بين العناية بالبديع عند مسلم وعند ابي تمام ، فشعر مسلم حسن الوقع في الاذن بفضل الموسيقى التي تأتيه من البديع ، ودلالته على المعاني قريبة جدا ، لا نجد شيئا من الغرابة فيه ، وكل ما تحس ان الشاعر قد تكلفه هو ان هذا الشاعر قد لاءم بين المعاني وبين الالفاظ ، وجعل بينهما هذه العلاقة الموسيقية الجميلة .

اما ابو تمام فشيء آخر ، يعنى بالموسيقى وجمال اللفظ ، ولكنه يتجاوز هذه العناية الى عناية اخرى بالمعنى . من هنا يشتد ابو تمام في الدقة حتى لا يحس وحتى لا يرى ، وحتى لا يفهم ، وحتى يفسد الموسيقى احيانا ، لان ابا تمام

٤٠- طبقات الشعراء : ٢٣٥ .
٤١- الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ١٨٣ - ١٨٦ .
٤٢- طبقات الشعراء : ٢٣٥ .
٤٣- الاغاني : ١٨/٣١٥ .
٤٤- البديع ، ابن المعتز ، تحقيق : كراتشكوفسكي ، لندن ١٩٣٥ ، ص٣ - ٥٧ ، ٥٨ - ٧٧ .
٤٥- العمدة : ١/١٣١ .

كان يحس معناه احساسا قويا . ولكنه كان في الوقت نفسه عاجزا عن ان يشركنا معه في هذا الحس ، وابو تمام مشارك لمسلم في عنايته بالالفاظ ، ولكن هذه الالفاظ الضخمة الجزلة ان واتته في كثير من الاحيان فهي تعجز في كثير من الاحيان ايضا . وهذا التكلف بالمعاني الغريبة هو الذي اثار الخصوم على ابي تمام »[٤٦] .

وعليه ، فالبديع عند مسلم صناعة لفظية تقوم ، قبل كل شيء ، على العناية بموسيقى لغة الشعر من حيث : جرس الالفاظ ، التلاؤم بين اصواتها بالمحسنات ، واعتماد تقطيعات صوتية ــ ايقاعية داخل البيت قائمة على التشبيه والمجاز عادة . فالبديع من هذا النوع شبيه بالزخرفة التي تتلاءم فيها الموسيقى الايقاعية من الداخل ، بضروب من التوشية والتفويف في الخارج ، وقد بلغ البحتري بهذا الضرب من البديع غاية الرقة والصفاء الشكليين[٤٧] حتى شبه شعره بسلاسل الذهب ، وشبهه هو بالرداء المحبر في قوله :

وكنتُ اذا استبطأت ودَّكَ زرته   بتفويف شعر كالرداء المُحبَّرِ[٤٨] .

اما بديع ابي تمام فصناعته فنية تقوم ، اساسا ، على « التخييل » ، فالقصيدة عنده ليست هي الواقع ، انما صورة له خلقتها مخيلة الشاعر . ولكن لما كانت تجربة ابي تمام تجربة « مديح » اساسا ، ومثل هذه التجربة لا تنهض على حقيقة واقعية حية ، قدر ما تستمد من تراث شعري متراكم يغلب عليه التقليد ، فقد كان على ابي تمام ، لكي يجدد ، ان يتكىء على

٤٦ــ من حديث الشعر والنثر (المجموعة الكاملة) ، دار الكتاب اللبناني ــ بيروت ، ١٩٧٣ ، ٦٥٥/٥ .
٤٧ــ الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ١٩٤ ــ ١٩٥ ، ١٩٨ ــ ١٩٩ .
٤٨ــ ديوان البحتري ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف بمصر ١٩٦٣ ، ٨٩٠/٢ .

« طاقته التخييلية » بالدرجة الاولى[٤٩] ، مستعينا بقريحة نفاذة ، متوهجة بثقافة رصينة شاملة[٥٠] .

على ان الشعر ليس مجرد اخيلة ذهنية فقط ، فالخيال الذهني ، مهما اغرب ، لا يقوى على منح الشعر حرارة الواقع وحيويته ، مالم يتلبس اشياء الواقع وتجري حركته فيه كالنفس ، وتلك كانت مهمة ابي تمام ، فقد اراد لمعانيه البعيدة ، الغريبة والغامضة ، صورا واستعارات لغوية تشخصها وتنفث فيها حياة محسوسة ، ولم يكن يتحقق له ذلك دون استعمال اللغة بمستوى استعاري حي ، وهو ما يميز لغة ابي تمام ، ولذلك ايضا اتهم بالخروج على مذهب العرب لما في شعره « من الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولدة »[٥١] ، ولان العرب انما استعارت « المعنى لما ليس له اذا كان يقاربه او يدانيه ، او يشبهه في بعض احواله ، او كان سببا من اسبابه »[٥٢] . اما ابو تمام فله في الاستعارة مذهب آخر يتداخل فيه التجسيم والتجريد بقوة تشخيصية هي « قوة وضع الاشياء تحت العين »[٥٣] ، ويتمثل باستخدام الاستعارة فيما يباعد المشبه ويغربه ويفارقه ، حتى تبلغ المفارقة مبلغ التنافر والتضاد ، فشعره مقابلات : حسية ، وذهنية ، وزمنية ، ولونية ، تتدافع في تموجات ايقاعية وحذاقة منطقية تلونها الصور والتشبيهات والاستعارات ، فيتشح شعره بظلال من الغموض ، ويغتني بتعدد المعاني ووفرة الاحتمالات[٥٤] ، « حتى صار كثير مما اتى به من المعاني لايعرف ولا يعلم غرضه فيها الا مع الكد والفكر وطول التأمل ، ومنه مالا يعرف معناه الا بالظن والحدس »[٥٥] . ومن هنا

٤٩- اخبار ابي تمام : ٥٣ ، ٢٢١ .
٥٠- نفسه : ٢٦٣ .
٥١- الموازنة : ١١ .
٥٢- الموازنة : ٢٣٤ .
٥٣- الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٢٣٦ .
٥٤- نفسه : ٢٤٤ - ٢٤٥ .
٥٥- الموازنة : ١٢٥ . جدلية ابي تمام ، عبدالكريم اليافي ، الموسوعة الصغيرة - ٦٦ ، بغداد ١٩٨٠ ، ص٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٥٦ .

كثر الاختلاف والتأويل في شعره . فنسب « الى غموض المعاني ودقتها ، وكثرة ما يورده مما يحتاج الى استنباط وشرح واستخراج »(٥٦) . حتى ان الآمدي لم يجد شاعرا يقرنه به لان « شعره لايشبه اشعار الاوائل . ولا على طريقتهم »(٥٧) .

وازاء ذلك كله، لم ينج ابو تمام ايضا من الكلف بهذا «البديع» الشكلي الذي رأيناه عند مسلم ومن اتبعه، فاضطره ذلك احيانا ان يتكلف استعمال الغريب. وان يتعسف في صياغته حد التعقيد ، وأن تقصر به لغته عن التعبير الموحي الى الوقوع في اسر المعاضلة والتقرير(٥٨) ، وليس هذا ببعيد عن طريقة شعرية انفرد صاحبها « بمذهب اخترعه »(٥٩) وصدر فيه عن البحث والتجربة لا عن الاتباع والتقليد . بيد ان ذلك لم يكن يرضي اولئك المحافظين الذين رأوا في طريقة ابي تمام خروجا على عمود الشعر العربي(٦٠) ، وقابلوه بالنقد والازورار حتى قال ابن الاعرابي عن شعره : « ان كان هذا شعرا فكلام العرب باطل »(٦١) . على ذلك يمكن اعتبار ابي تمام رمزا للدرجة التي بلغها بعد الشقة بين المحافظة والتجديد .

٣

ان طغيان النزعة الشكلية ـ الزخرفية على التخييل ـ المجازي ، كان يسير باطراد ، بحيث صار ينظر الى البديع على انه الخصيصة الفريدة التي تميز الشعر المحدث . وليس هذا البديع سوى طغيان المحسنات الشكلية

٥٦ـ الموازنة : ١٠ .
٥٧ـ الموازنة : ١١ .
٥٨ـ اخبار ابي تمام : ٩٧ . الموازنة : ٢٥٩ . الوساطة : ١٩ ، ٧١ ـ ٧٢.
٥٩ـ الموازنة : ١٦ .
٦٠ـ عن عمود الشعر ينظر : شرح ديوان الحماسة ، مقدمة المرزوقي : ١/٨ ـ ١١ .
٦١ـ اخبار ابي تمام : ٢٤٤ . الموازنة : ٢١ .

(زخرفية ــ بيانية) ، غالبا ، تلك التي ضمنها ابن المعتز كتابه « البــديع » ، ولم تكن الاستعارة سوى واحدة منها[٦٢] •

واذا امكن اعتبار موقف ابن المعتز من البديع ممثلا لموقف التيـــــار المحافظ عامة من الشعر المحدث ، الذي يدعو الى الصدور عن الطبع جريا على طريقة المتقدمين ، فان مثل هذا الموقف يمكن اجماله فيما يلي :

١ ــ ان البديع موروث فني ذو اصول راسخة في التراث الادبي •

٢ ــ ان المحدثين لم يسبقوا المتقدمين الى شيء من ابواب البديع ، وكل ما فعلوه انهم اكثروا منه في اشعارهم حتى عرف في زمانهـم وسمي بهذا الاسم •

٣ ــ ليس البديع ضرورة فنية عند المتقدمين ، « فربما قرئت من شعر احدهم قصائد من غير ان يوجد فيها بيت بديع » •

٤ ــ انما كان يستحسن البديع اذا اتى نادرا ، وكان الشاعر من المتقدمين انما يقول من هذا الفن البيت او البيتين في القصيدة •

٥ ــ وعليه فان العيب ليس في فن البديع ذاته ، انما في سوء استخدامه ، والاكثار منه حد الافراط والاسراف ، وهو ما فعله ابو تمام[٦٣] •

لقد قاد هذا الفهم الى اعتبار الحداثة « صنعة شكلية » ، مبعثها البراعة اللغوية ، ومجاراة موضة العصر ، وليست « ضرورة فنية » تمليها التجربــة الشعرية • وعليه فان قيمة الشعر المحدث تتحدد ، وفقا لهذا الفهم ، بمقدار صلته

٦٢ــ البــديع : ٣ ، ٢٥ ، ٣٦ ، ٤٧ ، ٥٣ • وتنظر : بعض محــاسن الكلام والشعر : ص٥٨ ــ ٧٧ • دراسات في تاريخ الادب العربي (البديع) : ٣٨ وما بعدها •

٦٣ــ البديع : ١ •

بالشعر القديم ، وجريانه على طريقته ، وليس العكس . الامر الذي لاتتبين معه خصوصية تجربة هذا الشعر وتحسس روح الاصالة فيه[٦٤] .

ومع زيادة التصدع في العلاقات الاجتماعية . واشتداد القمع العام . كان الشعر يبتعد ، شيئا فشيئا ، عن رؤية الحقائق الحيوية في عملية النشاط الاجتماعي والتعبير عن الهواجس العميقة في حياة الناس ، وينحو . بدلا من ذلك . نحو ماهو آني وحسي ومحدود ، فكان بذلك يضيق من عالمه ويتجه نحو اتباع لغة اكثر الفة واستقرارا . بحيث بدا ذلك احيانا حتى على لغة الشعر المحدث الذي كان المتنبي قد بلغ به الذروة .

لقد اوتي المتنبي نفسا ظامئة للبطولة ، وجرأة وطموحا نادرين . ومع ان تجربته الشعرية تجربة مديح اصلا ، الا انه اقام مع ممدوحيه صلات شخصية ، حميمة احيانا ، بحيث نأى بقصيدة المديح عن تقاليدها الرسمية ، وتحول بها الى مناسبة للتعبير عن قيم ومطامح وصراعات وافكار مشتركة حينا وذاتية حينا آخر ، ولذلك فنحن لا نلمس في هذا الضرب من شعره ذلك الايغال في التجريد الذهني الذي وجدناه عند ابي تمام . فشعر المتنبي هنا ، بحكم طموحه اللا محدود وروحه الجامح ، اشد انفعالا بالحياة وما يضطرب فيها ، واعمق معاناة لمعضلاتها ، الامر الذي اضفى عليه حرارة وتأثيرا خالدين .

ان السمة الغالبة على لغة المتنبي هي « القوة » . قوة الجرس ، وقوة التركيب ، وقوة الايقاع ، ويبدو ان مصدر هذه القوة هو الاحساس المأساوي العنيف الذي يواجه به المتنبي العالم بكل اقانيمه : الناس ، الطبيعة ، الزمان ، المكان ، ويتصدى لها جميعا ويتحداها . ولم تكن هذه المواجهة تجري على حال واحدة ، فهي : مواجهة مسلحة (الحرب ، الفروسية) ، وهي مواجهة بالتعالي والتسامي (الفخر) ، وهي مواجهة بالتهكم والسخرية (الهجاء) ،

٦٤ـ هذه النظرة التوفيقية نجد امثلة لها في كتاب : الكامل ، المبرد ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ورفيقه ، دار نهضة مصر ، ٣/١٣٤ ، ٤/١١ ـ ١٢ ، ١٤ ـ ١٧ ، ٢٧ ـ ٢٨ ، ٣٠ ـ ٣١ .

او بالحزن والعذاب (الشكوى والتذمر) ، وقد يواجه العالم بالتأمل والتفكر ، (الحكمة والفلسفة) ، لكنه قلما يتلاءم مع الحياة ويلين امامها او يأنس بها ، فيصف او يتغزل .

لقد استمد المتنبي ، للتعبير عن هذا الاحساس القوي المتنوع ، من ذخيرة لغوية ثرية ومهارة فائقة ، فجاءت قصيدته أشبه بسبيكة لغوية انصهرت معادنها جميعا في تآزر ايقاعي حاد يمتزج فيه الحسي بالمجرد ، والبدوي بالحضري ، والزمني بالمطلق ، والغريب والنادر بالفاظ العلماء واشارات الصوفية . وهو يوشي هذا المزيج كله بضروب شتى من البديع الظاهر والخفي[٦٥] .

٤

لقد ترتب على التدهور العام الذي منيت به الحضارة العربية الاسلامية ، ان ازدادت الحياة المدنية عتمة وانغلاقا، واتسمت العلاقات الاجتماعية بالتفكك والازدواجية ، فكان ان اصيب الوجدان الشعري بشروخ ، هي مزيج من مشاعر القنوط والاحباط والانكفاء داخل الذات ، والاحساس بالغربة ، والاندفاع نحو الفردية وازدراء الاخرين . ورغم ان هذه الظاهرة قد برزت بوضوح منذ ازدهار الحياة المدنية ، الا انها ظلت تعبر عن نفسها باتجاهات وطرائق متنوعة ، ومتباينة احيانا ، جريا مع طبيعة التحولات المعقدة في واقع الحياة العامة : الاقتصادية والسياسية والفكرية ، التي كان المجتمع العربي الاسلامي يزخر بها ، ومع تنوع الاستجابات الشخصية لهذا الشاعر او ذاك ، حتى ليبدو امر تصنيفها ضمن حدود واضحة مهمة شاقة .

٦٥ــ يتيمة الدهر ، الثعالبي ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، القاهرة ١٩٤٧ ، ١٤٧/١ وما بعدها . ديوان الشعر العربي (الكتاب الثاني) : المقدمة: ٢٠ .

فاذا كان ابو العتاهية مثلا ، قد بنى موقفه على الخلاص من غربة الحياة ببناء « كون مقدس » على الارض ، خوفا من رهبة الموت ، وانتظارا له في الوقت ذاته ، وصولا الى « الحياة الاخرى » الالهية[٦٦] ، فان ابا نواس قد بنى موقفه على الخلاص من غربة الحياة بالامتزاج في اشيائها وظواهرها ، اي بصهر عالم الحياة الخارجي في عالم ذاته الداخلي من اجل بلوغ « اللذة القصوى »[٦٧] ، في حين جمع ابن الرومي بين « التغرب » عن الحياة و « الخوف والتهكم » منها ، حد التطير والوسوسة ، وبين التهالك على لذاتها الحسية ، حد الشره في الطعام والشراب .

اما في هذه الفترة ، فان الاغتراب عن الحياة قد اتخذ طابعا ابعد هو ثمرة لهذه الاتجاهات جميعا . وكان يتراوح بين الرغبة في خلق عالم وهمي من النشوة الخاطفة والانغمار في اللذة الآنية حد الابتذال ، ممزوجا بالنزوع الى اللامبالاة واللاعقلانية في مواجهة الواقع عن طريق السخرية والتهكم الكاريكتيري منه (ابو الرقعمق ، ابن لنكك ، ابن بابك . .)[٦٨] ، وبين اضفاء طابع فكري ــ نظري ما ورائي عليه (الشعر الصوفي ، المعري) . كل ذلك الى جانب تضخم الانانيات الفردية ونمو روح الجشع ، مقرونا بسداجة السلطة والسعي الى ارضائها وخدمتها (الشعر الرسمي) .

اما ذلك الحس النواق الى الحرية البدوية ، بكل رحابتها ومثاليتها ، المتأصل في الشعر العربي ، فقد اضفت عليه الحياة المدنية مسحة رومانسية (ابو فراس الحمداني) الذي جعله الصاحب ابن عباد خاتمة النهج البدوي في الشعر ،[٦٩] لكن هذ الاتجاه غدا يتحول الان الى مجرد « حلم » بالبطولة ، وتحسر على القيم المفقودة ، و« ظمأ » الى حب نقي ضائع، كان الشريف الرضي آخر من حمل لواءه .

٦٦ــ ديوان الشعر العربي (المقدمة) : ٢٦/٢ ، ٢٧ .
٦٧ــ ديوان الشعر العربي (المقدمة) : ١٣/٢ .
٦٨ــ يتيمة الدهر : ٣٠/٣ ، ٣٤٧/٢ ، ٣٧٤/٣ .
٦٩ــ يتيمةالدهر : ٣٥/١ .

٥

في عالم « النشوة الساخرة » حنين الى البراءة والطلاقة ، ورغبة في كسر طوق الجمود الذي يأسر الروح ، وتوق لتخطي ظواهر الاشياء الى ما وراءها، وفي ذلك شكل من اشكال التمرد على المجتمع، يجري عبر خلق حالة «انخطاف» بالخمرة ، والغبطة الجنسية ، والاخلاد الى الذات ، والفكاهة ، وكل ما يغمر النفس بالطمأنينة ، ويتيح لها القدرة على الحلم والشعور الفياض بالحرية ، ويثير فيها حساسية التفرد المتعالي على الواقع وازدرائه والسخرية منه ،[٧٠] « انه سفر في فضاء الاعماق ، يواكبه الخيال ، واليأس من الحياة ، ورجاء الخلاص »[٧١] .

عالم النشوة الساخر هذا شكل من اشكال « التداوي بالداء » الذي سبق ان رأيناه عند ابي نواس[٧٢] ، وعليه فشعر هذا العالم لا يعبر ، ضرورة ، بطريقة منطقية عقلية ، انما هو محاولة للزراية بالواقع القائم واحتقار موضوعاته الزائفة عبرفضح ما هو محرم وسري فيه ، بطريقة تتسم بالمفاجأة المدهشة والسحرية ، بحيث يمتزج فيه « الغريب والاليف، الوضوح والسر ، النظام والفوضى ، الحقيقة والوهم ، الداخل والخارج ، الذات والموضوع ، الليل والنهار ، الواقع والحلم »[٧٣] ، حتى لكأنه احيانا ضرب من « الحذلقة الفنية » .

هذا الضرب من الشعر اقرب من سواه الى حقيقة الواقع ، ومادته اللغوية مستمدة من بيئته المدنية القائمة على طرافة الفكرة وغرابتها ومفارقاتها ، وهو

٧٠- ديوان الشعر العربي (المقدمة) : ٢/ن ــ ١ .
٧١- نفسه : ٢٣ .
٧٢- ديوان أبي نواس ، تحقيق : بهجة عبدالغفور الحديثي ، بغداد ١٩٨٠ ، ص٧٤ .
٧٣- ديوان الشعر العربي (المقدمة) : ٢٣/٢ .

ما يستدعي لغة حضرية مولدة[٧٤] ، ورغم ان الصيغة الخبرية ـ الوصفية تكاد تطغى على بنائه اللغوي ، فهو حافل بالوصف البياني المركب بالاضافة والجر خاصة وبشيء من البديع ، وخصوصا الطباق ، الا انه يمزج ذلك بمختلف الصيغ الانشائية التي تزيد من ابراز الفكرة وتشخيصها ، حتى تكاد تحيلها ، احيانا الى « صورة » (تشكيلية ـ لغوية) بواسطة التشبيه والاستعارة ، اما الايقاع فيجرى على اوزان هادئة وقصيرة نوعا ما[٧٥] .

٦

اذا كانت القصيدة ، قد تحولت على يد المتنبي ، الى سبيكة لغوية انصهرت فيها مواد مختلفة ـ لكنها على قدر كبير من الانسجام ـ تجمع بين الثقافة العربية الاسلامية ، والفلسفة اليونانية ، والنزعات الباطنية بمختلف روافدها ، فضلا عن الابداع الشخصي ، فان مثل هذا الاتجاه كان آخذا بالتقهقر حتى في عصر المتنبي نفسه ، ذلك ان وحدة معنى القصيدة بمبناها كانت تختل بسرعة . فالحافز على الشعر كان يقترن باغراض وموضوعات بعينها ، هي أغراض الشعر الرسمي عادة ، مما جعل تجربة الشاعر ضيقة ومحدودة بحدود تلك الاغراض ، لاتكاد تعدوها ، بحيث يمكن القول : ان مثل هذا الشعر كان خاضعا لهيمنة السياسات السائدة بطريقة مباشرة او غير مباشرة ، الامر الذي ترتب عليه ظهور اعداد غفيرة من الشعراء غير الموهوبين الذين يضطرون الى تعويض هذا النقص بالاعتماد على البراعة اللغوية ، وهم ، في ذلك ، كمن يطرز على ثوب خلق ، كما يقول الآمدي[٧٦] .

٧٤ـ العربية ، يوهان فك ، ترجمة عبدالحليم النجار ، مطبعة دار الكاتب العربي ـ القاهرة ١٩٥١ ، ص١٨٣ وما بعدها .

٧٥ـ يتيمة الدهر : ١/٣١٠ ، ٣٣٥ ، ٣٥٦ ، ٢/٣٤٧ ، ٣/٣٥٢ ، ٣٧٤ .

٧٦ـ الموازنة : ٣٨١ .

اما الافادة من تجربة العصر وامكاناته الفكرية ، بغزارتها وتنوعها ، فلا تكاد تتاح الا لقلة قليلة من اولئك الذين استهواهم التفكير الحر ، فاداروا ظهورهم لمغريات الحياة، واتجهوا وجهة نظرية خالصة (المعري) • ثم بدرجة اقل، لاولئك الذين يستمدون من فكرة معينة هي عادة احدى شعب التيار الباطني الذي يشكل السمة البارزة لفكر هذا العصر (ابن هانيء ، الصوفية) •

يصدر ابن هانيء في شعره عن الترويج للمذهب الاسماعيلي ممثلا بزعمائه الفاطميين • ويبدو أن انصرافه للمديح ، قبل كل شيء ، قد قصر شعره على نظم افكار ومباديء هذا المذهب[٧٧] ، دون أن يجاوز ذلك الى استثمار النزعة الباطنية فيه وتحويلها الى موقف داخلي عام ، وهكذا تحددت تجربته الشعرية بنظم معتقدات جاهزة ، ولذلك انصبت عنايته على ابراز « الفكرة » بالوان متنوعة تقوم على براعة النسج اللغوي ، بحيث تبدو اللغة ــ التي هي كلغة المتنبي ذات طابع كلاسيكي غالبا[٧٨] ــ وقد افترست الفكرة وسلبتها روحها ولم تبق منها سوى هيكلها[٧٩] ، حتى لقد شبه المعري شعره « برحى تطحن قروناً لأجل القعقعة التي في ألفاظه • • »[٨٠] •

اما الصوفية فقد سعوا الى « توحيد » الثنائية القائمة في طبيعة الله ، والانسان، والدين • فـ« الله » الذي هو غاية المعرفة الصوفية، « موجود عند الناظرين في صنعه ، مفقود عند الناظرين في ذاته » كما يقول الشبلي[٨١] • و « الانسان » ــ المعادل الآخر للمعرفة ــ يكمن في طبيعته البشرية

٧٧ــ في أدب مصر الفاطمية ، محمد كامل حسين ، دار الفكر العربي ١٩٦٣ ، ص١٧٢ ــ ١٧٣ •

٧٨ــ الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٤٢٠ وما بعدها •

٧٩ــ ديوان المؤيد في الدين ، تقديم وتحقيق : محمد كامل حسين ، القاهرة ١٩٤٩ ، المقدمة : ١٥٩ ــ ١٦٢ •

٨٠ــ وفيات الاعيان ، ابن خلكان ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة ١٩٤٨ ، ٥٢/٤ • العمدة : ٥٢/٤ •

٨١ــ حلية الاولياء ، ابو نعيم الاصبهاني ، بيروت ١٩٦٧ ، ٣٧١/١٠ •

(الناسوت) ، سر الطبيعة الالهية (اللاهوت) ، كما يقـول الحـلاج[٨٢] . بيد أن هذا السر لا يتجلى الا باسقاط الوسائط التي يقيمها « ظاهر » الشريعة الدينية بين قطبي المعرفة (الله ــ الانسان) ، وذلك باقامة الشريعة على وجهها الباطن (الحقيقة) ، التي تتجلى في ذات (قلب) العارف (الصوفي)[٨٣] .

ان التجربة الصوفية ، بحكم طبيعتها الماورائية ــ التطهيرية قد نحت منحى تجريدياً ــ سلبياً ، محاولة اضفاء طابع رمزي علــى حقيقــة الوجــود الواقعي ، معتبرة اياه تجليات متعددة لفكرة مطلقة[٨٤] ، بحيث لم تكن معاني « الكشف ، التجلي ، الحضور ، المشاهدة » أكثر من تعبير عن ضروب من الحدس الباطني الوهمي ، الأمر الذي ترتب عليــه أن قامت « الفكرة ــ الكلمة » بديلا عن « الواقع ــ الاحساس » ، فكان أن جرى الشعر الصوفي على استبعاد اللغة الواقعية ، والاستعاضة عنها باصطلاحات ذات طبيعة تجريدية خالصة ، مقرونة بالضمائر وأدوات الوصل والاشارة ، ومتصلة بعدد من الادوات والحروف[٨٥] .

اما حالة « الجذب » التي تتعرض لها ذات الصوفي ، وما تتعاورها مــن أحوال « الشوق ، والانس ، والسكر ، والوجــد ، والحب » ، فقــد تأثر الصوفيــة في التعبير عنها ، لغة شعر الحب والخمرة في الأدب العربي ، كما تأثروا لغة شعر الزهد في وصف « مقاماتهم »[٨٦] .

لهذه الاسباب ، ولأسباب اضافية اخرى ، ظل التصوف ، حتى حين أتاحت له نظرية « وحدة الوجود » أن يبلغ ذروة اكتماله النظري ، معوقا عن استثمار تجربته على نحو شعري مبدع .

٨٢ــ شرح ديوان الحلاج ، جمع وتحقيق : كامل مصطفــى الشيبي ، بغداد ١٩٧٤ ، ص١٥٠ ــ ١٥١ .
٨٣ــ الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد وظهور الغزالي ، عدنان حسين العوادي ، وزارة الثقافة والاعلام ــ بغداد ١٩٧٩ ، ص٢٠٤ .
٨٤ــ الشعر الصوفي : ٢٢٤ .
٨٥ــ نفسه : ٢٢٩ وما بعدها .
٨٦ــ نفسه : ٢٥٩ ــ ٢٦١ .

اما موقف المعـري من العالم فيختلف عن مواقف الصوفية ، فقـد كان لنزوعه الحر في التفكير أن اعتراه الشك في يقينية التصورات القائمة عـن الوجود[87] ، ولم يصح عنده الا الظواهر المتحققة فيه (الحياة ــ الموت) • وكان هذا الشك يتفاقم مع تقدم الزمن ، مما دعاه الى اعتزال الحياة والزهد فيها[88] ، وكأنه وجد في هذا الموقف السلبي « تطهيراً » من شرورها • وحين لم يهتد الى معرفة يقينية لمعضلاتها ، فقد بدا له ، في معظم الاحيان ، أن ليست وراء الوجود الانساني غاية أكيدة ، انما هو سقوط متتابع ينتظر نهايتـه :

خرجت الى ذي الدار كرها ، ورحلتي الى غيرها بالرغم ، والله شاهد[89]

وعليه فقد كان يبحث في شعره عما هو « مطلق » ، وصولا لتأكيد ما يشعر أنه حقيقة ، ولهذا كان « الزمن » و « الموت » حجر الزاويـة الذي بنى عليه موقفه الشعري في « اللزوميات » خاصة : الأمر الذي وسم شعره بالدوران على مشكلات ذات طبيعة فكرية ــ ما ورائية، غير أنها تحتكـم في نقضها او اثباتها الى « العقل » :

كذب الظن لا امام سوى العقـــل مشـيراً في صبحه والمسـاء[90]

لذلك توجه في شعره الى الفكر أكثر مما توجه الى الشعور[91] •

ان صـدود المعري عن نظم مشكلات ذات منحى فكري ــ نظـري في شعره[92] قد أطفأ مـن التوهج الوجداني الذي لمسناه في « سقط الزنـد »،

٨٧ــ تعريف القدماء بأبي العلاء ، تحقيق : مصطفى السقا ورفاقه ، اشراف وتقديم : طه حسين ، الدار القومية للطباعة والنشر ــ القاهرة ١٩٦٥ ، المقدمة : ص . الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٣٩٣ .

٨٨ــ لزوم مالا يلزم ، المعري ، دار صادر ــ بيروت ١٩٦١ ، ٣٣٩/١ .

٨٩ــ نفسه : ٣٦١ .

٩٠ــ لزوم مالا يلزم : ٦٦/١ .

٩١ــ ديوان الشعر العربي (المقدمة) : ٢٩/٢ .

٩٢ــ تعريف القدماء بأبي العلاء : ٢٤٩ .

وحل محله النزوع الى تأملية عقلية تتوخى الصدق والتماس العظة والثواب. و « من سلك هذا الأسلوب ضعف ما ينطق به . . »[٩٣]، لذلك اقتصر في استعمال اللغة على الافادة من وظيفتها البيانية ـ المعجمية ، الاصطلاحيـة بالدرجة الاولى ، بيد انه اضفى عليها كل ما وعته ذاكرته المدهشة من موروث لغوي ، فزخرفها بصنعة عسيرة ، قال : « وقـد تكلفت في هـذا التاليف ثلاث كلف : الاولى انه ينتظم حروف المعجم عن آخرها . والثانيـة ان يجيء رويّه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك . والثالثة انه لزم مع كل روي فيه شيء لا يلزم من ياء (باء) او تاء وغير ذلك من الحروف »[٩٤] . وفضلا عن ذلك فقد استخدم انواع البديع ، كما اثقل شعره بصنوف الغريب ، بحيث تفـرد بذلك عن سائر معاصريه[٩٥] لكن ذلك كله كان مدعاة لضعف الصياغة وركتها وتعقيدها[٩٦] .

٧

ومع الاخفاق الشامل لقيم الحضارة العربية الاسلامية المصحوب بانحسار نفوذ الارستقراطية العربية خاصة ، وهيمنة العناصر الدخيلـة ذات النزعـة العسكرية ، كانت بقايا روح البطولة والحب في النفس العربية تتشبث بكل التداعيات والاحلام التي تمكنها من استحضار حياة مثالية ماضية بازاء هجنة الحياة القائمة ، وهو ما يتجلى في شعر الشريف الرضي خاصة ، فقد حاول ان يقدم ، بالشعر ، حالة تطهيرية ـ حلمية ، تمتزج فيها الرغبة في الانعتاق الاجتماعي بالحلم بالثورة وفقا لمثل الفروسية العربية ،[٩٧] والرغبة في الانعتاق النفسي بالحلم بالحب الطاهر وفقا للمثل الاسلامية ، كل ذلك في لغة تجمـع

٩٣ـ لزوم مالا يلزم : ٣٩/١ .
٩٤ـ لزوم مالا يلزم : ٣٠/١ .
٩٥ـ سر الفصاحة : ٢١٦ .
٩٦ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٣٩٨ ـ ٣٩٩ .
٩٧ـ الشريف الرضي ، احسان عباس ، بيروت ١٩٥٩ ، ص٢٢٣ ـ ٢٢٤ .

بين قوة الاسلوب البدوي وجزالته ، ورقة الروح الحضري وصفائه ، او هو ، كما يقول الثعالبي ، « يجمع الى السلاسة متانة ، والى السهولة رصانة »[٩٨]، فمادته اللغوية تتوزع بين مادة قديمة تستوحي اجواء الجزيرة العربية، والحجاز منها خاصة ، وبين مادة تقليدية يزدوج فيها المعاصر بالقديم ، بما في ذلك الغريب احيانا ، اما اثر العصر فيتجلى في طريقة الصياغة حيث الصنعة : البديع ، التشبيه ، المجاز ، فضلا عن الالفاظ المدنية • وعليه ، فبقوة الامنية والتقليد ، والصنعة ، كان البناء اللغوي لهذا الشعر يتماسك •

على ان هذا التماسك كان سريع الاختلال ، متأثرا بجمود الحياة العامة وضعف البواعث الذاتية والاجتماعية ، اذ كان الشعر يبتعد عن ان يكون عملا ابداعيا ــ داخليا ، ويتحول ، بدلا من ذلك ، الى نظم للافكار التي تقتضيها المناسبة ، وكان ذلك اظهر ما يكون في الشعر الرسمي ، حيث تحولت القصيدة الى مايشبه الرسالة المنظومة ، وتتجلى بوادر هذا الاتجاه في شعر مهيار ومن تلاه •

لقد تابع مهيار استاذه الرضي في استيحاء الاجواء البدوية ، فحفلت قصائده بذكر مواضع البادية والحنين اليها وتتبع مسير الركب فيها ، لكنه لم يستطع مجاراته في اصالته اللغوية وموهبته الشعرية ، فسعى الى تغليف النزعة النثرية في قصائده ، القائمة على المقارنة والتفصيل ، فضلا عن الاستعانة بأفكار وتقاليد السابقين ، بما قيض له من تصنع حضري تجلى في سهولة الفاظه وليونة اسلوبه وانبساط موسيقاه ، مزخرفا كل ذلك بضروب شتى من البديع ، وهو بذلك مهد السير على طريقة في الشعر احالت القصيدة الى صورة من صور التقليد ــ الصنعة « تتداخل فيها اساليب الشعر والنثر وتتميز بتقاليدها الجامدة »[٩٩] ، هذا الاسلوب هو ما يمكن « ان نطلق عليه

٩٨ـ يتيمة الدهر : ٣/١٣١ .

٩٩ـ مهيار الديلمي ــ حياته وشعره ، عصام عبدعلي ، وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٦ ، ص٣٢٥ .

الاسلوب الحضري المتبدي في الشعر وهو اسلوب ظل قائما في الشعر العربي فترة طويلة »[١٠٠] .

٨

تبلور هذا الاسلوب ، نظريا ، مع رسوخ النظرة الثنائية للشعر التي قال بها كبار النقاد كالجاحظ[١٠١] ، وابن قتيبة[١٠٢] ، وقدامة ،[١٠٣] وبعض الشعراء النقاد كابن المعتز[١٠٤] ، وابن طباطبا[١٠٥] ، وهي ترى ان الشعر « لفظ ومعنى » من جهة ، و« طبع وصناعة » من جهة اخرى ، وغاية الشاعر هي « التوفيق » فيما بينها .

ورغم ان هذه النظرة قد اسهم في تطورها تيار الحداثة نفسه ، فقد ماشت هذا التيار وتبنته احيانا ، ولم تعتد بتفضيل قديم على محدث[١٠٦] ، الا انها لم تستطع النفاذ الى صميم الحداثة ، فاكتفت بالوقوف على هامشها . فبينما تعني الحداثة تحولا عميقا عن تجربة قديمة الى تجربة جديدة ، اي انها ولادة مخاضها جدلية القديم والجديد ، فقد قصرها هذا الاتجاه على تغير الزمان (العصر ، العهد ، الوقت) ، والمكان (البيئة) ، والطبع (الغريزة ، العرق)[١٠٧] ، وبينما تعني الحداثة ، شعريا ، ابداع ما « لا يشبه اشعار الاوائل ، ولا على طريقتهم » بحيث لا يقرن الشاعر بغيره ،[١٠٨] لانه ينفرد

١٠٠ـ نفسه : ٣٣٠ .
١٠١ـ الحيوان : ٣/١٣١ ـ ١٣٢ .
١٠٢ـ الشعر والشعراء : ٧ ـ ٩ .
١٠٣ـ نقد الشعر : ٢٣ .
١٠٤ـ طبقات الشعراء : ٢٨٦ .
١٠٥ـ عيار الشعر ، تحقيق : طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية بالقاهرة ـ ١٩٦٥ ، ص٥ .
١٠٦ـ الحيوان : ٢/٧٢ . الشعر والشعراء : ٥ . الكامل : ١/٢٩ .
١٠٧ـ الحيوان : ٤/٣٨١ ، الشعر والشعراء : ١٩ .
١٠٨ـ الموازنة : ١١ .

بمذهب مخترع[١٠٩]، وليس البديع سوى وجه من وجوه استكمال هذا الابداع المحدث ، فانها مقصورة ، كما مر بنا عند ابن المعتز مثلا ، على الشعر البديع الذي يراعي السير على طرائق المتقدمين ، كما يتجلى في كتاب الصناعتين الذي استأثرت فصول البديع وانواعه بأكثر من ثلثيه[١١٠] . فالحداثة، بهذا المعنى ، تصنيع الموروث ، اي انها زينة وموضة ، وليست ضرورة يمليها الواقع . وعليه ، فبدلا من تبين وحدة الاثر الفني في مبناه الكلي ، صار ينظر الى القصيدة على انها صياغة افكار متسلسلة ، كما هو الشأن في النثر ، على ان يراعى حسن التجاور بين الابيات[١١١] ، الى جانب الاحتفاظ بتعدد الموضوعات ، لما في ذلك من اجتذاب للسامعين ، وعليه فوحدة القصيدة هي في تناسب اجزائها واعتدال اقسامها ، وحسن الانتقال من غرض لآخر ، فلا اطالة فيمل السامع ، ولا انقطاع وبالنفوس ظمأ الى مزيد[١١٢] ، فضلا عن تخير الوزن وملائمة القافية . لقد ترتب على ذلك ان « قضية » « اللفظ والمعنى » لم تتناول العمل الادبي كله بحيث تتطور الى ما نسميه « الشكل والمضمون » ، ولا هي استطاعت ان تقترب مما يسمى « الصلة الداخلية » بين هذين[١١٣] .

ان الجنوح المتزايد الى « الصنعة » في الشعر قد استتبع ان ينظر الى قضية اللفظ والمعنى نظرة شكلية ايضا ، بحيث غدا الشعر خاضعا لمعايير حرفية يجرى تعلمها سلفا ، فشعر الرجل ، بهذا المعنى ، « قطعة من

١٠٩ــ نفسه : ١٦ .

١١٠ــ ينظر الكتاب بتحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، مصر ١٩٧١ ، (المقدمة) : ١١ .

١١١ــ البيان والتبيين : ٢٠٥/١ ــ ٢٠٦ . الشعر والشعراء : ٢٦ .

١١٢ــ نفسه : ٢٠٦ . الشعر والشعراء : ١٤ ــ ١٥ .

١١٣ــ تاريخ النقد الادبي عند العرب (نقد الشعر) ، احسان عباس ، بيروت ١٩٧١ ، ص١٠٨ .

علمه » ، كما ان اختياره (ذوقه) « قطعة من عقله » ، كما يقول ابو هلال العسكري (١١٤) .

هذه النظرة التي لا ترى في الشعر اكثر من صنعة او حرفة قد وجدت أتم عرض نظري واشده جناية على الشعر ، لدى ابن طباطبا العلوي في كتابه « عيار الشعر » . ولكون هذه النظرة قد طغت على الشعر العربي منذ القرن الخامس حتى عصر النهضة(١١٥) ، فسأتولى عرض اسسها النظرية استنادا الى الكتاب المذكور .

يرى هذا الاتجاه ان الشعر « كلام منظوم » ، وان « نظمه معلوم محدود » ، وان الفرق بينه وبين النثر انما يكمن في النظم(١١٦) . وهو حرفة للتكسب غرضه وصف المثل الاخلاقية وبناء المدح والهجاء عليها ، ووصف ما يستعد به لها ويتهيأ لاستعماله فيها ، وان العرب قد شعبت في ذلك فنونا من القول وضروبا من الامثال(١١٧)، اما تحصيله فيتم باتباع سنة العرب والوقوف على مذاهبها في تأسيسه وسلوك مناهجها بتناول المعاني كتناولهم اياها واحتذاء الامثلة في الفنون التي طرقوا القول فيها(١١٨) ، وادواته هي رواية فنون الآداب ومعرفة ايام الناس ـ فضلا عن التوسع في علم اللغة والاعراب . وجماع هذه الادوات « كمال العقل الذي به تتميز الاضداد ، ولزوم العدل وايثار الحسن ، واجتناب القبيح ، ووضع الاشياء مواضعها »(١١٩) .

١١٤ــ كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) : ٩ .

١١٥ــ ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر ، عبدالعزيز الاهواني، مصر ١٩٦٢ ، ص ١١٥ .

١١٦ــ عيار الشعر : ٣ . نقد الشعر : ١٥ .

١١٧ــ عيار الشعر : ١٣ .

١١٨ــ نفسه : ٧ .

١١٩ــ نفسه : ٤ ــ ٥ .

ومع افول جذوة الابداع ، والوقوع في اسر النظرة الاتباعية تلك، انقلب « تأخر الزمن » الـذي كان عند المحدثين عامل ابـداع واجادة ،[١٢٠] الى « محنة » يعاني منها « محدثو هذا العصر » ، « لانهم قد سبقوا الى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة ، فان اتوا بما يقصر عـن معاني اولئك، ولا يربى عليها، لم يتلق بالقبول، وكان كالمطروح المملول »[١٢١]، « لاسيما واشعارهم متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح كاشعار العرب »[١٢١]، الامر الذي يقتضيهم التوثق من صنعتهم والمبالغة في تحسينها وتبرئتها مـن العيوب ،[١٢٢] وسبيل ذلك ان يتناول الشاعر المعاني التي سبق اليها ويبرزها « في احسن من الكسـوة التي عليها » فيجب لـه بـذلك فضـل اللطف والاحسان[١٢٣] .

نحن هنابازاء الوجه الآخر لنظرية « المعاني المطروحة » عند الجاحظ[١٢٤]، او « اضاءة المعنى وجزالة الكلام » عند ابن المعتز[١٢٥] ، هـذا الوجه هـو « تصنيع المعاني المستعارة وتلبيسها وتلفيقها » ، بالطـاف الحيلة وتدقيـق النظر ... حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ، وينفرد (الشاعر) بشهرتها كأنه غير مسبوق اليها ، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه ، فان وجد معنى لطيفا في تشبيب او غزل استعمله في المديح ، وان وجده في المديح استعمله في الهجاء ، ... »[١٢٦] ، « وان وجد المعنى اللطيف في المنثور ، او في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً ، كان اخفى واحسن ، ويكون ذلك

١٢٠- اخبار ابي تمام : ١٤ - ١٧ .
١٢١- عيار الشعر : ٩ .
١٢٢- عيار الشعر : ٩ .
١٢٣- نفسه : ٧٦ .
١٢٤- الحيوان : ١٣١/٣ . وينظر القول نفسه تقريبا في كتاب : الصناعتين : ٦٣ - ٦٤ .
١٢٥- الموشح : ٤٧٦ .
١٢٦- عيار الشعر : ٧٧ .

كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه »[١٢٧] .

يتألف الشعر من ثلاثة اجزاء : « اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الالفاظ »[١٢٨] . « وعيار الشعر في قبول الفهم له »[١٢٩] . وعلة قبول الفهم انما تكمن في اعتداله[١٣٠] ، وموافقته للحال (الصدق)[١٣١] . ومع ذلك فالشعر « هو ما ان عري من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة »[١٣٢] .

اما العلاقة بين الالفاظ والمعاني فهي علاقة مشاكلة ومطابقة ، فالالفاظ معارض المعاني[١٣٣] « واحسن الشعر مايوضع فيه كل كلمة موضعها حتى يطابق المعنى الذي اريدت له ويكون شاهدها معها لاتحتاج الى تفسير من غير ذاتها »[١٣٤] ، فالشعر ، من هذه الوجهة ، كالنثر ، وصف بياني خالص وليس تخييلا . اما التشبيه والمجاز فتنويعات على الاصل ، لا خروجا عليه . ورغم ان التشبيهات على ضروب مختلفة : تشبه صورة وهيئة ، او معنى ، او حركة ، او لون او صوت وربما امتزجت بعضها ببعض[١٣٥] ، لكنها جميعا ينبغي ان تهدف الى المطابقة الصادقة ، « فأحسن التشبيه ما اذا عكس لم ينتقض ، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى »[١٣٦] ، « فما كان من التشبيه صادقا قلت في وصفه : كأنه. او

١٢٧ـ عيار الشعر : ٧٨ .
١٢٨ـ نفسه : ١٥ .
١٢٩ـ نفسه : ١٤ .
١٣٠ـ نفسه : ١٥ .
١٣١ـ نفسه ١٦ . وعن معنى (الفهم) ، (الاعتدال) ، (الصدق) ينظر : تاريخ النقد الادبي عند العرب (نقد الشعر) : ١٤١ ـ ١٤٥ .
١٣٢ـ عيار الشعر : ١٧ .
١٣٣ـ نفسه : ٣٢/٨ . البيان والتبيين : ٢٥٤/١ .
١٣٤ـ نفسه : ١٢٧ .
١٣٥ـ نفسه : ١٧ .
١٣٦ـ عيار الشعر : ١١ . كتاب الصناعتين : ٢٤٥ ، ٢٤٩ . العمدة : ٢٩٤/٢ .

قلت : كذا ، وما قارب الصدق قلت فيه : تراه او تخاله او يكاد »[١٣٧] .
وكذلك الامر في المجاز والاستعارة ، اذ « ينبغي للشاعر ان يتجنب الاشارات البعيدة والحكايات الغلقة ... ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها ، ومن الاستعارات مايليق بالمعاني التي يأتي بها »[١٣٨] .

اما وحدة القصيدة فتقوم على صياغة فكرتها ونظم بنائها ، كما هو الشأن في بناء الرسالة ، و« اذا اراد الشاعر بناء قصيدة بخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، واعد له ما يلبسه اياه من الالفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول فيه . فاذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه اثبته ، واعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني ، على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فاذا كملت له المعاني ، وكثرت الابيات ، وفق بينها بابيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها ، ثم يتأمل ما قد اداه اليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ، وان اتفقت له قافية شغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الاول ، وكانت تلك القافية اوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الاول ، نقلها الى المعنى المختار الذي هو احسن ، وابطل ذلك البيت او نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله »[١٣٩] .

« وينبغي للشاعر ان يتأمل تأليف شعره وتنسيق ابياته ، ويقف على حسن تجاورها او قبحه ، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها »[١٤٠] . « واحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به اوله مع

١٣٧– عيار الشعر : ٢٣ .
١٣٨– نفسه : ١٩ . كتاب الصناعتين : ٢٧٤ .
١٣٩– عيار الشعر : ٥ .
١٤٠– عيار الشعر : ١٢٤ .

آخره على ماينسقه قائله، فانقدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب اذ نقض تأليفها »[١٤١] •

مما سلف يمكن ان تتبين الامور التالية :

١ ـ ليس الشعر تجربة ذاتية ، انما هو نتاج الوعي الخالص •

٢ ـ الباعث على الشعر هو الحاجة النفعية لا الضرورة الجمالية ، فهو حرفة للتكسب وليس ابداعا •

٣ ـ ان غرضه محدود بوصف المثل الاخلاقية من اجل بناء المدح والهجاء عليها ، وتتحدد قيمته بقدر ما يحقق ذلك •

٤ ـ مادة الشعر هي الافكار والتقاليد المكتسبة بالتعلم ، وليس هي ما تمليه تجربة الشاعر ، بمعنى ان دور الشاعر ينحصر في « تفسيخ » ما نسجه القدامى ، واعادة تصنيعه •

٥ ـ ان قيمة « الحرفة » مقرونة بحسن صنعتها ، فالفكرة تستمد تأثيرها من زيها وزينتها ، والشعر المصنوع افضل من المطبوع[١٤٢] •

٦ ـ طبيعة الشعر وصفية لاتخييلية ، والوصف فيه ينبغي ان يقوم على مواصفات عقلية مرسومة •

٧ ـ اللغة في الشعر ، كما هي في النثر ، وسيلة لوصف الفكرة ، لعرضها ، فالالفاظ معارض المعاني •

٨ ـ كمال جودة لغة الشعر في مطابقة المعنى وحسن الديباجة ، فاللفظة الشعرية هي : المألوفة معنى ، المأنوسة صوتا •

١٤١ـ نفسه : ١٢٦ .

١٤٢ـ العمدة : ١/١٣١ . الشعر العربي في العراق وبلاد العجم ، علي جواد الطاهر ، بغداد ١٩٦١ ، ٢/١٧٦ .

٩ ـ ليس التشبيه والمجاز من الخصائص الاساسية للغة الشعر ، بقدر ما هي وسائل لتنويع طرائق الوصف ، فهي من توابع الفكرة ، وليست خالقة لها . ان وظيفتها هي ايضاح الفكرة وتزيينها .

١٠ ـ القصيدة بناء نثري منظوم بالوزن والقافية ، « فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول »[١٤٣] .

القصيدة ، اذن ، نسيج صنعي من الكلام المأنوس ذي المعاني السهلة المألوفة ، فالاشعار ، كما يقول ابن وكيع ، « انما تروى لعذوبة الفاظها ورقتها وحلاوة معانيها وقرب مأخذها »[١٤٤] ، والشاعر الذي يريده الجمهور كالمطرب الذي لايعرف قواعد الالحان ، ولكن صوته جميل[١٤٥] .

لقد ظل هذا الاتجاه يطغى ويتسع نفوذه ، ويجاوز في تأثيراته وبسط تقاليده الشعر الرسمي الى الشعر الذاتي . وفي حين كانت طبيعة السلطة السياسية والجنوح الى التقليد ، ينحوان به ، اكثر فأكثر ، نحو النمطية والجمود ، « منغلقا . . على انواع جامدة شكلا ، ان لم نقل عددا »[١٤٦] ، فان حركة شعرية موازية كانت تنمو بالتدريج في رحم الحياة الاندلسية ، محاولة الخروج على صرامة الشكل الشعري ، وعلى نزعة التقليد ، مستمدة حياتها من روح المجتمع الاندلسي بكل تداخلاته وتنوعاته ، تلك هي « الموشح »[١٤٧] .

١٤٣ـ عيار الشعر : ٧٨ .

١٤٤ـ تاريخ النقد الادبي عند العرب (نقد الشعر) : ٣١٠ ـ ٣١١ .

١٤٥ـ نفسه .

١٤٦ـ دراسات في تاريخ الادب العربي : ٩٠ .

١٤٧ـ تاريخ الادب الاندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) ، احسان عباس ، دار الثقافة ـ بيروت ١٩٦٢ ، ص٢١٦ ـ ٢١٧ .

٩

ان الاخذ بوحدة التقاليد الادبية في الاقطار التي تجمعها الحضارة العربية الاسلامية ، كان مدعاة لالتزام صارم بالتقاليد الكلاسيكية للقصيدة الشرقية ، تلك التقاليد التي حملها العرب انفسهم الى الاندلس ، وكرستها تلك الفئة من الادباء والعلماء ومتعاطي قرض الشعر (ابو علي القالي . صاعد البغدادي ...) ، الذين طبعوا بمؤلفاتهم ونشاطهم التعليمي ، الاوساط الادبية المتصلة بقصور الحكام ، بطابع المشرق ، وكانوا ينشرون ، اكثر ما ينشرون ، شعر رجال البلاط ومن يدور في فلكهم بكل مايتسم به من صنعة لفظية وعناية بالمحسنات ، فالوصف غالب عليه ، ولا يعدو في بعض الاحيان ، ان يكون مجرد استعارات وتشابيه معتنى بها[١٤٨] . وهو ما يفسر الشبه الواضح بين شعر الاندلسيين وشعر المشارقة من معاصريهم .

ان هذا النمط الرسمي من الشعر قد اتسع نطاقه بفضل تشجيع رجال البلاط له من جهة ، ورسوخ الطابع العربي للحياة الحضرية ، والذي تجلى في الانتشار الواسع بين السكان من جهة اخرى . حتى بلغ ذروة مجده ابان اشتداد روح التنافس والتحديات الداخلية والخارجية التي تهدد استقرار البلاد . ورغم ذلك كله ، فمن الصعب ان يظل هذا الضرب من الشعر نمطا وحيدا للتعبير حتى عن المشاعر الداخلية للناس ، في مجتمع لا يؤلف العرب غالبية سكانه ، فمع البربر هناك الاندلسيون بمختلف طوائفهم ، الذين كان الشعور بالامتزاج يدفعهم الى التفتح على ازدهار الحياة الاندلسية والاستمتاع بمباهجها واجوائها الخلابة . حتى ان التأثر بواقع الحياة قد استمال الشعراء الرسميين انفسهم ، فتغنوا بالطبيعة والحب ، كما تغنوا بمجالس الخمرة والغناء التي تعدت قصور الحكام وانتشرت في اوساط اجتماعية واسعة . وكان انسب تعبير عن هذا الاتجاه يتخذ شكل المقطعات التي تتخلل القصائد حينا ، او التي تنفرد بنفسها احيانا .

١٤٨ـ دراسات في تاريخ الادب العربي : ١١١ ــ ١١٢ .

ان ازدهار الحياة العامة ، كان يعزز ، أكثر فاكثر ، الميل الى الغناء واللهو والترف ، وكان الشعر ، تبعا لذلك ، ينحو منحى شعبيا متزايدا ، حتى صار يقال على ألسنة العامة من الناس . يقول ياقوت عن مدينة « شلب » : قل ان ترى من اهلها من لا يقول شعرا ولا يعاني الادب . ولو مررت بالفلاح خلف فدانه وسألته عن الشعر قرض من ساعته ما اقترحت عليه واي معنى طلبت منه »[١٤٩] . وبديهي ان انتشار الشعر حتى بين اوساط الفلاحين لم يكن يتفق مع ضرورة « الالمام بجميع دقائق الشعر الكلاسيكي الذي يتطلب اول ما يتطلب ، تمرينا مدرسيا طويلا ، كما لم يكن ليستطيع ان يستعمل اللغة الفصحى بطرائقها المعقدة التي تبلغ حد التصنع احيانا . ويزداد الامر وضوحا اذا تصورنا علاقات اللغات بعضها ببعض في الاندلس »[١٥٠] تلك التي اشار اليها المقدسي في حديثه عن المغرب قائلا : « ولغتهم عربية غير انها منغلقة مخالفة لما ذكرنا في الاقاليم . ولهم لسان آخر يقارب الرومي »[١٥١] .

هذا الازدواج اللغوي ، الذي كان في الاندلس على اشده ، يفسر لنا قيام الموشح على مركز (قفل) عامي وعجمي ، كما يقول ابن بسام[١٥٢] ، ويدلل ، من جانب آخر ، على انه كان ثمرة لاتجاه غنائي شعبي « استقى طرائقه في التعبير من مختلف السبل ، وتأثر بالشرق وبأوربا في آن ، ولكنه كان يطبق هذا التأثير على طريقته »[١٥٣] . هذا الاتجاه الشعبي كان قد انتشر في اوساط واسعة من السكان ممن لم يتلقوا تحصيلا ادبيا خاصا ، وكان مقرونا

١٤٩ــ معجم البلدان ، تصحيح : محمد أمين الخانجي، مطبعة السعادة بمصر ــ (شلب) : ٥/٢٨٦ .

١٥٠ــ دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٣٧ .

١٥١ــ احسن التقاسيم في معرفة الاقاليم ، تحقيق : دي غويه ، ليدن ١٩٠٦، ص٢٤٣ .

١٥٢ــ الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة ١٩٤٢ ، القسم الاول ، ١/٢ .

١٥٣ــ دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٣٨ .

ابدا بالغناء[١٥٤] ، اما اوزانه « فعلى اشطار الاشعار ، غير ان اكثرها على الاعاريض المهملة غير المستعملة »[١٥٥] . « وقد مر على هذا الاتجاه حين من الدهر كان يحاول الا يخرج فيه عن اطر اللغة الفصحى ، ولكنه كان يخرج عن رتابة وحدة القافية ويستخدم اوزانا منوعة ، وكان احيانا يدخل على اللغة الفصحى بعض عناصر متفرقة من اللهجة العامية واحيانا اخرى ينتقل كليا الى ميدان هذه اللهجة بما فيها من عناصر رومانية »[١٥٦] .

لقد ساعدت النهضة الموسيقية التجديدية التي ادخلها زرياب وتلامذته على ان تجد هذه الاشكال الجديدة « ارضا خصبة بين الجواري والفئات الدنيا من الاهلين ، ثم تطورت بالتدريج واخرجت من الاوساط الشعبية عددا من الشعراء الموهوبين »[١٥٧] ، قد يكون في طليعتهم محمد بن حمود القبري الضرير[١٥٨] . ويبدو ان شعراء الاتجاه الكلاسيكي كانوا يزدادون، مع الزمن، تسامحا في استخدام هذه الاشكال الجديدة من الشعر ، مع مراعاة قواعد اللغة الفصحى[١٥٩] . بل يبدو انهم صاروا يدخلون تحسينات صنعية ، عروضية ولغوية ، عليها ، كما كانوا يوسعون من اغراضها ، وكان من اوائلهم ابن عبد ربه ، ثم يوسف بن هارون الرمادي[١٦٠] ، حتى جاء عبادة بن ماء السماء « وكانت صنعة التوشيح التي نهج اهل الاندلس طريقتها ، ووضعوا حقيقتها ، غير مرقومة البرود ، ولا منظومة العقود ، فأقام عبادة هذا منآدها ، وقوّم ميلها وسنادها ، فكأنها لم تسمع بالأندلس الا منه ، ولا اخذت الا عنه »[١٦١]، وعبادة هو اول من وصلتنا موشحاته[١٦٢] .

١٥٤ـ تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر لابن رشد ، ضمن : فن الشعر ٢٠٣ . الذخيرة : ق ١ ، ٢/١ .
١٥٥ـ الذخيرة : ق١ ، ٢/١ .
١٥٦ـ دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٣٨ . العربية : ١٨٩ .
١٥٧ـ نفسه . تاريخ الادب الاندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) : ٢٢٣ .
١٥٨ـ الذخيرة : ق١ ، ٢/١ .
١٥٩ـ دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٣٨ .
١٦٠ـ تاريخ الادب الاندلسي : ٢٢٨ ـ ٢٣٠ .
١٦١ـ الذخيرة : ق١ ، ٢/١ .
١٦٢ـ تاريخ الادب الاندلسي : ٢٣٠ ـ ٢٣١ .

لقد دخلت الموشحات الى اوساط الادباء ، واصبحت تقال من قبل الشعراء الى جانب القصائد، ثم اصبح عدد الشعراء الذين استهوتهم الموشحات يزداد . ولم يأت القرن السابع حتى بلغ هذا النوع من الشعر اوج ازدهاره في الاندلس ، ثم تعداه الى الاقطار الاخرى ، وظل يحيا في الشرق الى عهد قريب[١٦٣] .

يتضح مما سلف ان الموشح قد تعرض على يد شعراء كثيرين الى تغييرات متتابعة رافقته منذ الولادة ، واستمرت تبعا لتغير الضرورات التي ابدعته ، او الحاجات التي سخر من اجلها بعدئذ . لكن اهميته الاساسية تتجلى في انه اول ثورة حققها الشعر العربي بابداع شكل شعري جديد يعبر عن الاحاسيس الوجدانية لأوسع اوساط المجتمع الاندلسي (الغناء ، الحب ، اللهو ، الطبيعة ، ثم المديح)[١٦٤] . وذلك بايثار الايقاعات الخفيفة والمتنوعة ، واللغة اللينة الاليفة التي ضعفت علاقاتها الاعرابية[١٦٥] ، وتخلصت من شدة وقع اللغة القديمة وقوة اسرها ، وارتقت كذلك عن ابتذال العامية وركاكتها ، فاستطاعت ، بذلك ، تقريب الشقة بين الشعر والنثر ، والتغلب ، في الوقت ذاته ، على مشكلة الازدواج اللغوي التي عانت منها الاندلس اكثر من سواها .

ورغم ان الموشح ظل معرضا للتفنن الحر من قبل الوشاحين ، في تنويع او اضافة نغمات وخرجات جديدة ، بحيث يصعب الاهتداء الى رسم خط تطوري لسيره[١٦٦] ، الا ان الموشح النموذجي لدى الاندلسيين ، ظل حتى وقت متأخر ، يعزى الى عذوبة لغته وحسن التئام نظمه واسترساله ، فقد

١٦٣ــ دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٤١ ــ ١٤٢ .
١٦٤ــ في الادب الاندلسي ، جودة الركابي ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ ، ط٣، ص٣٠٢ .
١٦٥ــ العربية : ١٨٨ ــ ١٨٩ .
١٦٦ــ تاريخ الادب الاندلسي : ٢٤٨ .

امتدحت موشحة لعبادة القزاز لما وقع في خلالها من حسن الالتئام وسهولة النظام مما يندر وجود مثله في منثور الكلام[١٦٧] . وهو ما يشير الى الرغبة بالموشحة عن التعقيد والى « ان تصبح مستوية السياق ، كأنها كلام عادي »[١٦٨] . وابتهج ممدوح ابن باجة بموشحته المغناة غاية الابتهاج لانه أحسن فيها البدء والختام[١٦٩] ، بمعنى انها محكمة النظم ، رائقة ، متدفقة في جريانها من المطلع حتى الختام ، لاتستقل اجزاؤها بل تتسلسل وتترابط . ولعل اوجز ما نستدل به على الطبيعة الفنية للموشح قولة ابن حزمون ، وهو وشاح من القرن السابع ، حين سمع موشحه لبعضهم فقال : « ما الموشح بموشح حتى يكون عاريا عن التكلف »[١٧٠] .

ان اتساع اغراض الموشحات فيما بعد[١٧١] ، كان يبتعد بها ، شيئا فشيئا ، عن طبيعة الاجواء التي نشأت فيها ، والحاجات التي خلقت للتعبير عنها ، ويدفع بها مهمات لم تكن من شأنها اصلا . ورغم ان ذلك قد وسع من مجالات انتشارها ، الا انها غدت تخضع تدريجاً لتقاليد الصنعة والزخرفة ، وقد تجلى ذلك في التقارب الواضح بين الموشح والشعر فكثر الميل الى الموشح المنظوم على الاوزان الشعرية المألوفة[١٧٢] ، كما ازدادت الصنعة اللفظية ، خصوصا تلك المبالغة في التقفية داخل الاقفال والغصون مما يجعل «الموشح شكلا من اشكال الفسيفساء التي يعجبك ظاهرها فاذا فتشتها وجدت تكرارا في الوحدات الصغيرة[١٧٣] »، الامر الذي يدفع

١٦٧ـ أزهار الرياض في أخبار عياض ، المقري . تحقيق : مصطفى السقا ورفيقيه ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القهرة ١٩٤٠ : ٢/٢٥٤ .

١٦٨ـ تاريخ الأدب الاندلسي : ٢٤٤ .

١٦٩ـ أزهار الرياض : ٢/٢٠٩ .

١٧٠ـ نفسه : ٢١١ .

١٧١ـ تاريخ الادب الاندلسي : ٢٥٠ .

١٧٢ـ تاريخ الادب الاندلسي : ٢٤٦ ـ ٢٤٨ .

١٧٣ـ نفسه : ٢٤٥ .

الى استقلال الاشطار بعضها عن بعض ويعيق من تدفق الموشحة والتآمها، فتفارق بذلك رقّة الاغنية، حتى لقد اصبحت فيما بعد « تلاعبا وتمرسا ببعض القوافي المهجورة ، كما يفعل بعض كتاب المقامات ، اظهاراً للمهارات اللغوية »[174] .

١٠

ان اشد الفترات عمقاً في تاريخنا الادبي هي الفترة التي ارتبطت فيها رؤية الشاعر للعالم بمستوى سطحه ، بمعنى ان رؤيته قد تحددت بحدود « شكل » الاشياء من حيث هي : تكوين ، زخرفة ، الوان ، اصوات حركة ... ، وبحدود « صفاتها » من حيث هي : كيانات مجزأة قائمة بحد ذاتها ، بعيدة عن الاحداث والتغيرات . انها رؤية حسية (سمعية ــ بصرية) بالدرجة الاولى ، فالطبيعة : كينونة نبات ، حيوان ، رياح ... الخ ، والحب : تكوين وجه ، عين ، شعر ... الخ ، واللذة : بوهيمية جسد ، خمرة ، خدر ، سخرية ...... الخ ، والفضيلة او الرذيلة : صفات مجتلبة من الخارج للمدح والرثاء والفخر والهجاء . هذه الرؤية تقوم على الانفصال الحاد بين الشاعر والعالم ، ولذلك فهي تمثل اشد انواع الاغتراب لاانسانية ، بحيث يمكن القول : ان ذات الشاعر قد استلبها منه « شكل الخارج » فلم يعد لها دور في ابداع العالم او اعادة تخيله وتشكيله ، انما اقتصر دورها على « تنظيمه بالكلمات » ، بمعنى انها غدت اسيرة زخرفة الكلمات ــ الصنعة .

وعلى ذلك فمهمة الشاعر هي محاكاة الخارج (الموضوع) عن طريق وصفه ، رسمه ، زخرفته . والقصيدة معرض لهذا الخارج ، فهي : مشهد ، منظر ، وجه من وجوهه . واللغة هي المادة الفنية التي تحول العالم الخارجي الى صورة محسوسة تتداخل فيها الاصوات والخطوط لغاية زخرفية .

١٧٤ــ نفسه : ٢٥١ .

ورغم ان الاقبال على قول الشعر لم ينقطع حتى في اشد الفترات تدهوراً ، الا ان انفصام الشاعر عن موضوعه ــ رغم حالات الانتعاش الطارئة ــ كان يزداد عمقا بمرور الزمن ، فالآفاق الضيقة للواقع الاجتماعي المتخلف ، والوعي المسطح والتجزيئي له ، قد جعلت الشعر خاضعا ، اكثر فاكثر ، للتقليد ــ الصنعة ، حتى حين يعبر الشاعر عن خلجات نفسه ، وهو امر نادر الحدوث .

اما اغراض الشعر الاساسية فقد كان الشاعر يتلقاها ايضا « من الخارج، من الجائزة، ومن تقاليد فنية ليست فنية »[١٧٥] فهو « ينظم كيفما يريد وحسبما يريد ... وينظم على الطلب وكما يراد منه ، وهو في ذلك يشبه صانع الاحذية ... كأن التأثر والعاطفة والساعة الملهمة امور غير لازمة للاجادة »[١٧٦]. حتى ان غرض القصيدة كثيرا ما يقترح عليه ، كما يقترح عليه الوزن والقافية[١٧٧] . اما طبيعة الاغراض نفسها فتتراوح بين موضوعات اعيد فيها القول كثيراً كالمدح والاعتذار والاخوانيات والشعر الديني وما اشبه ، وبين موضوعات تصلح للعب واظهار البراعة في النظم اكثر مما تصلح للشعر ، كالبق والبرغوث والالغاز والتاريخ والشعر التعليمي، والقول على لسان الغير، والمعارضة والتضمين ، والتشطير (التخميس) ، والتسميط والتصريع ... « مما لا يدل على سمو في الفكرة، ولا على غرض جليل، ولا قيمة علمية »[١٧٨]. وهكذا تحول نظم الشعر اجمالا عن قيمته الابداعية الى قيمة تكاد تكون « مدرسية » خالصة ، بحيث غدا ضربا من ضروب العلم السائد ، فالشاعر، هو في الوقت نفسه، كاتب وفقيه ونحوي ومحدث وعالم...[١٧٩] . والغاية من

١٧٥ــ الشعر العربي في العراق وبلاد العجم : ١٩٩/٢ .
١٧٦ــ نفسه .
١٧٧ــ الشعر العربي في العراق وبلاد العجم : ٣٠٠/٢ .
١٧٨ــ تاريخ الادب العربي في العراق ، عباس العزاوي ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٩٦٢ ، ٢٧٤/٢ .
١٧٩ــ نفسه : ٢٦٤ .

الشعر هي نظم افكار «مستقلة» عن ذات الشاعر ومهمة الشعر ان يقوم على « الاخبار » عن الفكرة بالوصف والتشبيه[180] والزركشة بمختلف ضروب الصنعة[181] ، فهو ، على هذا ، ضرب من النثر المنظوم الذي تغلب عليه الركاكة والتكلف والجنوح الى الاساليب الشعبية والالفاظ العامية ، وكان يقف وراء ذلك المعاني التي ابتذلت بالاسفاف والمبالغة (الالغاز، التاريخ، التشبيه المقلوب) ، والتشبيهات الجامدة (كل شجاع كالاسد ، كل كريم كالبحر ...) ، والصور والاوصاف الشائهة (الصدغ عقرب ، الجديلة ثعبان، و« الحب عيادة ملاىء بالمرضى والاطباء »[183] .

ومع ان القصيدة الكلاسيكية ذات القافية الواحدة والاغراض المتعددة ظلت ، غالبا ، الاصل المعتمد ، الا انها كانت معرضا للتفنن في ضروب شائهة من الصنعة ، فالشعراء ، رغم عنايتهم بدراسة « قواعد » اللغة وتفريعاتها المختلفة ، والتمكن من ادوات الصناعة البلاغية والعروضية ، فضلا عما كانوا يثقفون من معارف عصرهم ، الا ان جهودهم لم تكن متجهة الى الافادة من هذه المعارف بما يحقق التعبير الشعري عن دخائلهم ، قدرما كانوا يتبارون في عرض هذه المعارف على لوحات قصائدهم . وما دامت القصيدة اطارا لعرض الفكرة، وما دامت الفكرة بعيدة عن روح الشعر غالبا ،فليست لمادة البناء (اللغة) الا اهمية الاداة او الوسيلة ، فالمهم هو الزاد ولا عبرة بالاناء الا من حيث تزويقه (تصنيعه) ، اما مادته فاخلاط من رمل الصحراء (اللغة القديمة) ، وطين الانهار (العامية) ، وفخار المدينة (لغة الكتابة) ، تبعا لتعدد الاغراض وتنوعها . وهكذا كان التقليد يفرض « اللاتناسق » من الداخل ، بينما كانت الصنعة تفرض « التنظيم » من الخارج .

١٨٠- في معناهما ينظر : العمدة : ٢/٢٩٤ .
١٨١- الشعر العربي في العراق وبلاد العجم : ٢/١٧٦ ، ٢٠٣ .
١٨٢- الشعر العربي في العراق وبلاد العجم : ٢/١٧١ .
١٨٣- ديوان الشعر العربي (الكتاب الثالث) ، المقدمة : م .

ان اقتصار الشعر على اوساط المتعلمين في المدن قد أضعف كثيرا من فاعليته الاجتماعية ، ونحابه ، أكثر فأكثر ، نحو « التركيز على عالم الاشياء ، ووصف جزئيات الحياة اليومية »[184] ، ورسخ ، بالمقابل ، من طابعه المدني ـ الصنعي (التأنق اللفظي، الايقاعات المختلفة ، المقطوعة التي تدور حول فكرة واحدة). حتى ان مذهب الصنعة قد تحول الى « مدرسة » تقوم على التقليد من جهة. واللعب بالكلمات من جهة اخرى ، فهي تقليد في استعارة والمصطلحات والكليشات وتفسيخ قول الغير بالسرقة والاقتباس والتضمين ... وما الى ذلك[185]، وهي لعبة ايقاعية تقوم على انواع البديع التي صارت تتكاثر تكاثراً مدهشا[186] ، كما هي لعبة ايقاعية تقوم على المعارضة والقوافي الشاذة وشيوع الاوزان المجزؤة والموشحة والمستحدثة[187] كالزجل والدوبيت والكان كان والمواليا .

هكذا تكاد القصيدة تتحول الى مساحة شكل ، فليس للموضوع اهمية تجاه الشكل ، انما هو خادمه . وقد ترتب على هذا ان ازداد الانفصام بين موضوعات القصيدة الواحدة ، حتى ان اسامة بن منقذ « جزء القصيدة الواحدة ذات المواضيع المتعددة الى اجزاء ، ووضع كل جزء في الباب الذي يناسبه »[188] من ديوانه . اما اللغة ،فهي الاخرى في خدمة الشكل : حروفها، ألفاظها ، نظمها . فالقصيدة تكتب بحروف مهملة فقط[189] ، كما تكتب بحروف معجمة فقط ، وقد يكتب البيت بشطر مهمل وآخر معجم ، كما قد تتعاقب الفاظه بين كلمة مهملة واخرى معجمة ، بل قد تتعاقب الحروف

١٨٤ـ الثابت والمتحول (٣ ـ صدمة الحداثة) ، ص٥٤ .
١٨٥ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٤٧٩ ، ٤٨١ ـ ٤٨٢ .
١٨٦ـ انوار الربيع في انواع البديع ، ابن معصوم المدني ، تحقيق : شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان ـ النجف ١٩٦٨ ، المقدمة : ٢٩/١ ـ ٣٣ .
١٨٧ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٥٠٢ ـ ٥٠٤ .
١٨٨ـ ديوان الشعر العربي (المقدمة) : ٣/ل .
١٨٩ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٤٨٢ .

اعجاما واهمالا بين حرف معجم وآخر مهمل ، او حرفين معجمين وآخرين مهملين، او ثلاثة ... وهكذا . وقد يجمع البيت الحروف كلها ، وقد ينظم وليس فيه حرف منفرد ، او ليس فيه حرف موصول . كما قد تنظم القصيدة ليستخرج من اول حرف في كل بيت اسم ما ، وقد يحتوي البيت على عدد معين من حروف الهجاء . (١٩٠) وقد يبدأ كل بيت في القصيدة بحرف الروي نفسه (١٩١) ، ونظم الارجاني ارجوزة فيها اكثر من ثلثمائة راء (١٩٠) .

ومثلما استخدمت الحروف والنقاط في خدمة الشكل ، استخدمت الالفاظ ايضا ، فكتب الشعر المرجع بحيث ينتهي البيت بنفس الكلمة التي بدأ بها ، او ان تكون قافية البيت منقلبة عن الكلمة التي بدأ بها ، او ان تصلح اية كلمة في البيت ان تتقدم على صواحبها .(١٩٣) كذلك سخر النظم للمهمة ذاتها ، فالشعر يقرأ من اوله الى آخره (١٩٤) ، وهناك الشعر الذي قفيت شطوره ، فان شئت جعلته قصيدة، وان شئت جعلته قصيدتين(١٩٥)، او ثلاث قصائد(١٩٦) . وفي مجموعة اشعار الاسماعيلية قصيدة في مدح الامام العزيز بالله (ت ٣٨٦ هـ) ، تكاد تكون فريدة في الشعر العربي ، بنى فيها شاعرها ــ

١٩٠ــ تنظر بداية هذا الاتجاه في كتاب : الزهرة ، ابو بكر محمد بن داود الاصبهاني (ت٢٩٦ ، ٢٩٧هـ) ، النصف الثاني ، تحقيق : ابراهيم السامرائي ورفيقه ، وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٥ ، الباب السابع والثمانون ، ص٣١١ وما بعدها .

١٩١ــ ديوان الطغرائي ، تحقيق : علي جواد الطاهر ورفيقه ، وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٦ ، ص٢١١ ــ ٢١٣ .

١٩٢ــ ديوان الارجاني ، تحقيق : محمد قاسم مصطفى ، وزارة الثقافة والاعلام ــ بغداد ١٩٨٠ .

١٩٣ــ الزهرة : ٣١٨/٢ ، ٣١٤ ، ٣١٦ .

١٩٤ــ نفسه : ٣١٤/٢ .

١٩٥ــ شرح مقامات الحريري ، ابو العباس الشريشي ، بأشراف : محمد عبدالمنعم خفاجي ، مصر ، ١٩٥٢ ، (المقامة الشعرية) : ٢١٢/٢ وما بعدها .

١٩٦ــ الزهرة : ٣١٥/٢ .

وهو غير معروف على وجه التحقيق ــ على كل كلمة من كلمات البيت الاخير بيتين من الشعر ، وفرع « عن يمين وشمال هذا البيت الاخير اربعة عشر بيتا ، سبعة ابيات عن يمين ، وسبعة عن شمال حتى تتخذ القصيدة شكل الدوحة »[197] ولذلك سميت « ذات الدوحة » . ويبدو ان هذه الالاعيب الشكلية قد انتهت اسوأ نهاية على يد شعراء القرن التاسع عشر ، كما يتبين من « مشجرات » جعفر الحلي[198] ، و« رياض » صالح التميمي[199] والجمع بين « التخميس » و« التسميط والتقريض » عند عبدالباقي العمري[200] .

لقد ادى الوقوع في اسر « الشكلية » الى ازدواج العلاقة بين الشعر والنثر ، فمن جهة كان هناك النظم الذي « يضمن بعضه ببعض ، وان أدرجته كان كلاما »[201] ، كما كتب القاضي الفاضل قطعة صدورها منثورة واعجازها موزونة[202] . ومن جهة اخرى ، مثل الحريري في مقاماته اعلى صورة لايقاعية النثر ، بحيث اهتدى هذا الاتجاه الى صورة اخرى هي نظم النثر على شكل « بند » هو « بين النظم والنثر ، لايتقيد بالوزن من كل وجه ، ولا يحل عقاله من كل قيد»[203] ، مستعينا على ذلك بشيوع الموشح والزجل وضروب الشعر العامي الاخرى التي ظلت انواعها تتزايد وتأثيرها يتسع بفعل

١٩٧ــ في ادب مصر الفاطمية : ١٧٥ .

١٩٨ــ سحر بابل وسجع البلابل ، جعفر الحلي ، مطبعة العرفان ــ صيدا ١٣٣١هـ ، ص١٥٩ ، ١٦٠ .

١٩٩ــ شعراء الحلة او البابليات ، علي الخاقاني ، المطبعة الحيدرية ــ النجف ١٩٥٢ ، ١٥٧/٣ .

٢٠٠ــ الترياق الفاروقي أو ديوان عبدالباقي العمري، مطبعة النعمان ــ النجف ١٩٦٤ ، ط٢ ، ص٢٢٣ .

٢٠١ــ الزهرة : ٣١٥/٢ ــ ٣١٦ .

٢٠٢ــ ديوان الشعر العربي : ١٤٦/٣ ــ ١٤٨ .

٢٠٣ــ تاريخ الادب العربي في العراق : ٢٥٣/٢ ــ ٢٥٤ .

تفاقم ظاهرة الازدواج اللغوي[٢٠٤] وتأثيرات الادبين الفارسي والتركي[٢٠٥]، فالشاعر يكتب بالعربية وقد يكتب بسواهـا ، كما قـد يكتب بالعاميـة والفصحى[٢٠٦] ، فكان ان ازدوجت العلاقة بين الفصيحة والعامية ايضا ، حتى ان الشعر العامي الخالص غدا ، في معظم الاحيـان ،الشعر الاكثر حيويـة للتعبير عن وجدان الطبقات العامة ابان الفترة المظلمة وحتـى عهـد قـريب •

هكذا كان شعر هذه المرحلة « تلفيقا » لاوضاع متناشزة، فقد ظل يترسم مواضعات وتقاليد القصيدة البدوية ، « لكنه عكس ، بالمقابل ، عالم المدينة الناشئة وحساسيتها »[٢٠٧] بكل ما ينطوي عليه من هشاشة ، ثم هو، الى ذلك، كان يسير في اتجاه الصنعة الذي أوصله الى الانحطاط •

٢٠٤ـ ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر : ١٤ وما بعدها .

٢٠٥ـ تاريخ الادب العربي في العراق : ٣٤١ ، ٣٥٣ ، ٣٧٣ ـ ٣٧٤ .

٢٠٦ـ نفسه : ٢/٢٢٦ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، علي عباس علوان ، وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٥ ، ص ٥٧ ـ ٥٨ .

٢٠٧ـ الثابت والمتحول (٣ ـ صدمة الحداثة) : ٥٤ ـ ٥٥ .

الفصل الثالث

الموقف الشعري في العراق

بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية

١

ان شعراء العراق ، اولئك الـذين اثمرت قرائحهـم مع اطلالـة القـرن العشرين ، كانوا قد فتحوا عيونهم على واقـع مشلول بالتخلف والركـود ، واقع يعاني من هبوط مادي وروحي يكاد يعم شؤون الحياة جميعا ، ويكاد « الانفصام والتناشز » بين ظواهره وتجلياته يكون السمة الغالبة التي تسم طبيعة الحياة فيه .

لقد كان المجتمع العراقي يعاني مـن « تجزيئية مزدوجـة » سياسيا واقتصاديا واجتماعيا : فالسلطة السياسية ، اما غريبة عنه كليا (وال تركي ، او حاكم انكليزي) ، فهي لا ترى فيه اكثر من مورد لجباية الضرائب والخدمة في الجيش بالنسبة للعثمانيين ، او مصدر يمولها بالمواد الخام والضرائب ، وسوق لتصريف البضائع بالنسبة للانكليز . واما طارئة عليه ، متنكرة لمصالحه وتطلعاته ، كما هو شأن الحكم الملكي الخاضع لبريطانيا من جهـة ، والممثل لمصالح الاقطاع والبرجوازية الكبيرة من جهة اخرى . ومثل هذه السلطة هي ، في كل الاحوال ، ذات طبيعة استبدادية ـ استغلاليـة .

لقد حفل الشعر السياسي في العراق بفضح طبيعة السلطة التي تحكم البلاد ، بمختلف مراحلها ، ودعا كثيرا الى مناهضتها ، وهذا الرصافي يعجب

اشد العجب من الخضوع للدولة العثمانية التي لا تحكم بغير الاستبداد والاستغلال ، يقول في قصيدته « تنبيه النيام » :

عجبت لقوم يخضعون لدولـــة ... يسوسهـم بالموبقـات عميدهـــا
واعجب مــن ذا أنهم يرهبونهـا ... واموالهـم منهم ومنهـم جنودها[1]

وفي قصيدته « الانكليز في سياستهم الاستعمارية » يقول :

دع اللـوم واسمع ما أقول فانني ... قتلـت طبـاع التيمسيـين بالبحث
فكم حـرثوا في أرض مستعمراتهم ... مظالم سودا كنّ من أفظع الحـرث
وكم ارسلوا دساً جواسيس مكرهم ... على الناس يشتدون بالنبش والنبث
وهم سلبـوا ارض العراق سمينهـا ... ولم يتركوا للقوم فيها سوى الغث[2]

اما عن الحكم الملكي : صنيعة الانكليز ، فيكفي ان نتذكر قصيدته « حكومة الانتداب » التي يقول فيها :

هـذي حكومتنا وكـل شموخها ... كـذب ، وكـل صنيعهـا متكلف
وجهـان فيهـا : باطـن متستـر ... للاجنبـي ، وظـاهر متكشـف
علـم ودستور ومجلـس امـــة ... كلٌ عن المعنى الصحيح مُحـرَّف
كم ساءنا منهـا ومـن وزرائهـا ... عمـل بمنفعـة المواطـن مجحف
تشـكو البـلاد سياسـة ماليـة ... تجتـاح امـوال البـلاد وتتلـف
تجنـي ضـرائبها الثقـال وانـما ... في غـير منفعة الرعية تصرف(*)
حـكمت مشـددة علينا حكمهـا ... امـا على الدخـلاء فهي تخفف[3]

---

١ ــ ديوان معروف الرصافي ، دار العودة ــ بيروت ١٩٧٢ ، مج ١ ، ص٢٩٧ . وانظر قصيدة « آل السلطنة » في : ٢٧٦/٢ .

٢ ــ نفسه : ٤١٧/٢ ــ ٤١٨ .

* ــ ينظر البيت في : ديوان الرصافي ، شرح وتعليق : مصطفى علي ، وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٥ ، ١٧١/٣ .

٣ ــ ديوان الرصافي : ٤٠٣/٢ ــ ٤٠٥ . وينظر : معروف الرصـافي (حياته وادبه السياسي) ، رؤوف الواعظ ، القاهرة ، ص١٢٨ ، ١٧٣ وما بعدها .

ولكن بالرغم من الطبيعة الاستبدادية ـ الاستغلالية للسلطة السياسية ، فانها تكاد تعكس « الوجه المزخرف » لبنية العراق الاقتصادية التي كانت تعاني من اهمال وخراب كاملين ، ففضلا عن حالة التخلف والفوضى والانهيار التي تعاني منها الدولة العثمانية عامة ، فقد كان لموقع العراق البعيد عن مركز الخلافة اثر اسوأ في اهمال شؤونه وتردي اوضاعه بما لا مزيد عليه •

غير ان موقع العراق هذا غدا يكتسب شيئا من الاهمية ، كانت تطرد مع زيادة الطلب الغربي على الاغذية والمواد الخام ، هذه الزيادة المقترنة بتوسع التجارة الخارجية ، وتطور وسائل النقل ، وخصوصا فتح قناة السويس عام ١٨٦٩ • ومن ثم صار العراق يلفت انظار الغرب على انه حلقة من حلقات التوسع الرأسمالي التي ينبغي وضعها في الحساب ، لا بسبب موقعه فحسب ، انما باعتباره مصدرا وسوقا لاغنى عنه • وكانت هذه الاطماع تتماشى مع تدهور اوضاع الدولة العثمانية التي كانت تجد في اتباع سياسة (الباب المفتوح) سبيلا لتحقيق الايراد الكمركي الاقصى وتحويله الى اسطنبول للمساهمة في ميزانية الدولة التي تعاني من اعباء مالية باهظة[٤] • وهكذا دخل العراق ، منذ اواسط القرن التاسع عشر مرحلة التبعية الاقتصادية للنظام الرأسمالي العالمي • ومن جهة اخرى ، ساعد تولي مدحة باشا ولاية العراق (١٨٦٩ ــ ١٨٧٢) ، وقيامه بحملة من الاصلاحات ، خصوصا في مجال الادارة والمواصلات والعمران ، على انعاش وتوطيد سياسة الباب المفتوح هذه[٥] ، الامر الذي « هيأ امكانيات جديدة لتطور الاقتصاد والثقافة في البلاد ، الا ان ذلك قد ادى ، من جهة اخرى ، الى زيادة تفوذ رأس المال الاجنبي ، واستتبع اضمحلال الاشكال المتأخرة لاقتصاديات البلاد ، وتحويل

---

٤ ــ التطور الاقتصادي في العراق ، محمد سلمان حسن ، صيدا ــ بيروت ١٩٦٥ ، ١/٤٥٠ .

٥ ــ اربعة قرون من تاريخ العراق الحديث ، س . هـ . لونكريك ، تعريب : جعفر خياط ، مطبعة التفيض ــ بغداد ١٩٤١ ، ص٢٢٣ ومابعدها .

العراق الى ممول للسوق العالمية بالمواد الخام ، وتكبيله بالقيود الاقتصادية والسياسية لتلك السوق • »[٦] حتى « لقد اصبح للرأسماليين الانكليز الدور الحاسم في توجيه اقتصاديات العراق منذ اوائل القرن العشرين »[٧] •

ان التطور النسبي ، البطيء والمتباين ، الذي شهده العراق في اوضاعه الاقتصادية والاجتماعية، قد احدث تحولات ملحوظة في علاقته بالعالم الخارجي من جهة ، وفي العلاقة بين المدينة والريف من جهة اخرى • فقد ادى تسخير الانتاج الزراعي تسخيرا سوقيا (من اجل التجارة والربح) ، الى نمو البرجوازية التجارية ، الاجنبية والمحلية ، ومؤسساتها وارباحها ، والى توسيع نفوذ « المدينة » باعتبارها مركز النشاط الاقتصادي ذي الطابع التجاري بالدرجة الاولى[٨] • كما ادى ارتفاع الانتاج الزراعي وصادراته الى نشوء بعض الصناعات الزراعية التي ساعدت على قيام التبادل بين الريف والمدينة[٩]، بيد ان هذه التحولات كانت تلقي بعبئها على كاهل جماهير الريف والمدينة معا •

ففي الريف ادت ظاهرة تفاقم التخلف الزراعي الى أن اقترن ثراء وبذخ الاقطاعيين ببؤس الفلاح ومتربته وحرمانه ، حتى لقد كان يكدح هو وعائلته في زراعة الارض طوال العام ، ثم لا يحصل في النهاية حتى على مايقوته ، وهو ما ادهش الكثيرين من الرحالة الذين زاروا العراق[١٠] •

كما تحدث شعراء العراق عن تلك المفارقة الجارحة بين مايعانيه الفلاح من حياة الفقر والهوان ، وبين حياة الترف والبذخ التي يحياها مستغلوه ، وكان

---

٦ ــ ثورة العشرين الوطنية التحررية في العراق ، ل . ن . كوتلوف ، تعريب . عبدالواحد كرم ، ط٢ ، بيروت ١٩٧٥ ، ص١٨ .

٧ ــ نفسه : ٦١ .

٨ ــ التطور الاقتصادي في العراق : ١/٤٧٦ ــ ٤٨٠ .

٩ ــ نفسه : ٤٤٧ .

١٠ــ ثورة العشرين : ٤٣ ــ ٤٤ .

علي الشرقي اول من تحسس تخلف الريف ومأساة الحياة فيه ، وقصيدته « منجل الفلاح » من بواكير شعره في ذلك[11] ، فقد انطوت على ما تعانيه القرية العراقية من فقر وفوضى ، حتى ان « قرى النمل » اثرى منها واروح بالا :

وقرى النمل ، لهف نفسي ، أثرى   من قراه ، الا من الاتراح[12]

كما صورت تلك الهوة السحيقة بين حياة الريف والمدينة ممثلة بقصور بغداد التي تنشر أجنحة الزهو كالطواويس فوق دجلة ، مع اننا لو تبينا الاساس الذي قامت عليه لوجدناه « منجل الفلاح »، هذا « الضعيف » الذي تبارى مستغلوه في ارهاقه بالضرائب والديون والربا :

رب قصر من فوق دجلة كالطا   ووس للزهو ناشرا بجناح
لو كشفنا اطباقه عن اساس   لوجدناه منجل الفلاح
ياضعيفا ارى الحكومة والتجـ   ـار لم تصغ فيه للنصاح
ارهقته ضرائب باهظات   وديون ثقيلة الأرباح[13]

على ان حياة القصور هذه لم تكن الا من نصيب قلة قليلة من اثرياء المدن وملاك الارض وارباب السلطة ، اما جماهير المدن فقد كانت اوضاعها تتدهور باستمرار تبعاً لتدهور مركز المدينة الصناعي . فقد ادى استمرار ظاهرة تفاقم التخلف الصناعي الى انحطاط الصناعات المحلية تحت ضغط منافسة المستوردات الاجنبية ، وتدهور العمل الحرفي ، اضافة الى وجود عدد كبير من الفلاحين المحرومين من الأرض ، المستعدين للاشتغال في أي

11- الشيخ علي الشرقي - حياته وأدبه ، عبدالحسين مهدي عواد ، وزارة الثقافة والاعلام - بغداد ١٩٨١ ، ص٢١١ .
12- ديوان علي الشرقي ، جمع وتحقيق : ابراهيم الوائلي وموسى الكرباسي، وزارة الثقافة والفنون - بغداد ١٩٧٩ ، ص١٦٣ .
13- ديوان الشرقي : ١٦٣ - ١٦٤ .

عمل ، مقرونا بالضغط المتزايد لرأس المال الاجنبي ، والمحلي ، الامر الذي ادى الى ابشع انواع الاستغلال للعمال[١٤] ، وهو ما سبب « بؤسا مرعبا ... لجماهير سكان المدن . فقد عاش الحرفيون والعمال الاجراء في اكواخ متهدمة اشبه بالانقاض ، وفي زرائب ضيقة من الطين ، وفي ظروف صعبة وغير صحية للغاية[١٥] . هذا في حين شغلت البرجوازية الكومبرادورية، المرتبطة بالشركات التجارية الاجنبية ، والمنحدرة ، في معظمها ، من قوميات غير عربية ومن عناصر غير مسلمة ، المركز الرئيس في عالم التجارة في العراق[١٦] . يقول الرصافي :

من شقاء العراق أن ذوي النعمة فيه اجانب غرباء

لقد اشار الرصافي الى حالة التبعية الاقتصادية للغرب ، والاعتماد على مصنوعاته ، في حين تعاني الصناعات الوطنية من الاهمال والتخلف :

أو ما ترى اهل البلاد تقيدوا	للغرب من حاجاتهم بقيود ؟
الغرب يكسوهم ملابس هم بها	يعرون من مال لهم ونقود
وتراه يسلخهم بمصنوعاته	سلخ الشياه فهم بغير جلود
هذي سفائنهم تروح وتغتدي	ببضائع لم تُحْصَ بالتعديد
فكأنما هي لامتصاص دمائنا	بعض المحاجم او كبعض الدود
حتى متى نشقى ليسعد غيرنا	وتذلل القربى لعز بعيد ؟[١٧]

ان قرونا من الهيمنة التركية ، وفوضى النظام الاقطاعي العشائري ، وانقسام السكان الى مجتمعات منعزلة او شبه منعزلة ، قوميا ، ودينيا ، وعشائريا ، قد ادى الى ضعف الروابط الاقتصادية في مختلف انحاء البلاد والى ركود عام في الاسواق المحلية ، وفي الوقت الذي كان فيه الفلاحون

١٤– التطور الاقتصادي في العراق : ٤٤٥ – ٤٦٧ .
١٥– ثورة العشرين : ٥٤ .
١٦– ثورة العشرين : ٥٦ . ديوان الرصافي : ٢/١١٥ .
١٧– ديوان الرصافي : ١/٢٤٢ .

يسخرون لمآرب زعمائهم الاقطاعيين، فان المدن، هي الاخرى، قد انقسمت الى قطاعات شبه منعزلة ، يعيش في كل قطاع هذه او تلك من القوميات او القبائل او الاديان ، او الطوائف ، وكانت النزاعات مستمرة بينهم •

لقد انعكس هذاالواقع ، بكل تشعباته ، على الحياة السياسية في البلاد فأعاق ظهور الفوارق الطبقية ونمو الوعي لدى الجماهير ، مما ادى الى استغلالها لمصلحة السلطات التركية والمستعمرين الانكليز من بعد[١٨] •

هذا الواقع المنقسم على نفسه اسوأ انقسام : « الاقطاعي في نظام أرضه والمدني في طراز استهلاكه »[١٩] ، منقسم طبقيا الى : فئة طفيلية مختلطة من الاقطاعيين والشيوخ والتجار والاعيان وكبار الموظفين ، واتباعها • تقف على رأسها سياسياً ، سلطة الدولة ، واقتصاديا ، سلطة رأس المال الاجنبي بالدرجة الاولى• لها حصة الاسد من الثروة، تتنعم بها في حياة يغلب عليها طابع الاستهلاك الترفي للمنتجات المستوردة أساساً • كل ذلك على حساب منتجي الثروة الحقيقيين من الفلاحين والعمال وسائر فئات الشغيلة ، الذين يؤلفون البنية الفعلية للمجتمع ، والذين يحيون حياة الفاقة والبؤس •

وكان طابع التخلف الذي يسود الحياة العامة، يكرس هذا الواقع ويزيده انقساما ، ففضلا عن الهوة القائمة بين الريف والمدينة ، والتي تتخذ بوجه من الوجوه ، طابع الصراع بين النزعة البدوية والنزعة المدنية ، كانت هناك الانقسامات القومية والدينية والطائفية والعشائرية ، التي كانت ماثلة حتى داخل المدن •

لقد ترتب على ذلك كله حالة من الانفصام الرهيب في البنية البشرية ذاتها، فهناك انفصام بين الرجل والمرأة على صعيد المجتمع ، وبين الاب والاسرة ، على صعيد العائلة ، وكان لابد ان يمتد هذا الانفصام الى « النفس الانسانية » التي كانت تعاني انفصاما داخليا بين حبها الفطري للحياة والمشاركة في صنعها وبين الخوف والتهيب من مواجهتها •

١٨ـ ثورة العشرين : ٥٨ •
١٩ـ التطور الاقتصادي في العراق : ٤٤٢/١ •

على ذلك ، يمكن القول : ان حياة المجتمع العراقي كانت ، وقتذاك اشبه بمجموعة من الحلقات المنعزلة والمتناشزة مع بعضها تقريبا ، والتي لايكاد يجمعها من الخارج سوى اطار الخضوع لسلطة مزدوجة (سياسية ، اجتماعية ، عائلية ، ذاتية) . اما العلاقات التي تحكمها من الداخل فكانت تقوم على الخوف والكبت والاستبداد ، وكانت قوة الاستبداد تتناسب طرديا مع القدرة على التملك ، وهكذا ، « فالانفصام » من الداخل ، و« الخضوع » من الخارج ، هما القطبان المتنافران لواقع الحياة على مختلف المستويات .

٢

ولم يكن النشاط الفكري بمنجى من حالة الاختلال هذه ، فهو يقوم ، نوعيا ، على اكتساب علوم الدين والعربية وما يتصل بهما ، ومنها نظم الشعر . وهي علوم ذات طابع اصولي ــ نقلي في مادتها وطرق تدريسها ، اذ كانت غاية مؤلفيها ترمي الى « التمكن الى اقصى حد مستطاع من المادة التي انتجتها الاجيال السالفة »[٢٠] ، ولذلك انصبت العناية على شرح الشروح وتعليق التعليق وما الى ذلك[٢١] ، حتى بدا خضوعها لسلطان التراث « خضوعا هو أقرب الى العبودية »[٢٢] ، الامر الذي جعل مثل هذا النشاط ابعد من ان يتصدى للمشكلات الحيوية التي تدور في حياة الناس . واذا وضعنا نصب اعيننا حالة الازدواج اللغوي الصارخ ، ليس بين العربية والتركية (اللغة الرسمية للدولة)، انما، قبل ذلك ، بين الفصحى والعامية التي هي اللغة السائدة في مجتمع تكتسحه الامية ، أدركنا ضيق الدائرة التي يدور فيها هذا الضرب

٢٠ــ تاريخ الشعوب الاسلامية ، كارل بروكلمان ، نقله الى العربية : نبيه فارس ومنير البعلبكي ، دار العلم للملايين ــ بيروت ١٩٧٩ ، ط٨ ، ص٤٨٢ .

٢١ــ الشعر العراقي ــ اهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر ، يوسف عزالدين ، مطبعة الزهراء ــ بغداد ، ص٢٥ .

٢٢ــ تاريخ الشعوب الاسلامية : ٧٨٨ .

من النشاط ، والتي لا تكاد تتعدى مساجد المدن والاوساط المستقرة ذات التقاليد الدينية • وفي هذه الدائرة المحدودة ترعرع شعراء العراق الذين قيض لهم ان يكونوا دعاة « الشعر العصري » •

كان الشعر « علما » من علوم العربية[٢٣] ، يعاني ، هو الاخر ، من محدودية انتشاره في اوساط الجمهور الامي الذي لم يجد في اغراضه صدى يذكر لمعاناته النفسية والاجتماعية • وعليه ، فلم تعد للشاعر تلك المكانة التي كان يحتلها قديما في نفوس الجمهور ، حتى لقد نظر الى هذه الحرفة (الشعر) نظرة غمز واعراض من لدن الاوساط المحافظة احيانـا[٢٤] • وبسبب واقعه اللاشعري ، كان الشعر يفتقر الى تجربة اصيلة يصدر عنها ، اذ لم يكن يمثل ، في الواقع ، ضرورة جمالية لقائليه او مستمعيـه • بل كان اداة تسخر لمآرب نفعية غالبا (التكسب وما يتصل به) ، او لغايات دينية (تطهيرية) أعلى من الشعر ذاته (مدح الرسول ، رثاء آل البيت والحسين خاصـة ، شعـر الصوفية) ، هذا فضلا عن تلك الاغراض التقليدية التي يقتفي فيها اثر السابقين (النسيب ، الاطلال ، الخمرة ، الطبيعة) • وهذا يعني ان الشاعر كان يتناول موضوعاته من الخارج ـ التراث ، ولا فضل له الا في « طريقة نظمه » ، ولكن حتى « طريقة النظم » هـذه لاتكـاد تخرج عن تقاليد الاسـلاف وموضوعاتهم ، وبذلك يكون « الخضوع » لسلطان التراث (التقليد) هـو طابع الشعر في هذه الحقبة[٢٥] •

لقد ترتب على حالة « الانفصام » بين ذات الشاعـر وموضوعـه ، ان الشاعر قد ادار ظهره لعصره ، وولى وجهه ، بدلا من ذلك ، نحو موضوعات

٢٣ـ ينظر تعريف الادب في : دروس في تاريخ آداب اللغـة العربيـة ، مـن محاضرات الاستاذ معروف الرصافي في دار المعلمين العالية سنة ١٩٢٨ ، ص٢٠ •

٢٤ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٢ •

٢٥ـ الشعر العراقي ـ اهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر : ٩٧ •

غريبة عن واقعه وبعيدة عن معاناة مجتمعه الحقيقية ، او هي ، في افضل الاحوال ، موضوعات جزئية ـ هامشية لاتشكل من الحياة اكثر من قشرتها وصبغتها الظاهرية . وفي الوقت ذاته ، كان الشاعر يعكس ، في طريقة معالجة موضوعاته ، الطبيعة اللاعقلانية في تعامله مع ظواهر وافكار عصره، وهي طريقة تزيف الواقع وتشوهه بدلا من ان تتخيله وتخلقه ، فلا غرابة ، والحالة هذه ، أن امتلأ الشعر بالمبالغات الزائفة والتهويل المفتعل للاحداث، والبلوغ بذلك مبلغ الخوارق والمعجزات .[٢٦]

وحتى تلك الموضوعات التي تعد اقرب من سواها الى دخيلة الشاعر (شعر آل البيت ، شعر الشكوى ، الشعر السياسي وما يتصل به) ، فانها ، هي الاخرى ، لم تكد تبرأ من هذه النزعة ، اذ طالما حفلت بالمبالغات التي تعوزها حرارة الايمان وعمق المشاعر[٢٧] ، وطالما القي اللوم فيها على عاتق « الدهر » و« الزمان » وعزيت الى « القضاء » و« القدر » ، مشفوعة، عادة ، بذم الحياة والسخط على الناس ، وترديد كلمات « الذل والضيم والتهديد بحمل السلاح وخوض المعارك » ، دون الاشارة الى مصدر هذا الذل والضيم الا في حالات قليلة[٢٨] . وحتى حين يتخذ الشاعر من مآثر البيت العلوي وامجاد وبطولات التاريخ العربي عامة ، متنفسا للاشادة بالمثل العليا والدعوة الى الثورة على مفاسد النظام الحاكم ، فان ذلك لايكاد يتعدى ، في احيان كثيرة ، العواطف الحماسية والاحلام المجردة ، ومشاعر الفخر والحنين والتمني[٢٩] .

٢٦ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٨ وما بعدها .

٢٧ـ الشعر العراقي ـ اهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر : ١٢٤ـ١٢٦ .

٢٨ـ الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر ، ابراهيم الوائلي ـ ط٢ ، مطبعة المعارف ـ بغداد ١٩٧٨ ، ص٣٠٦ .

٢٩ـ حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث منذ عام ١٨٧٠ حتى قيام الحرب العالمية الثانية ، عربية توفيق لازم ، مطبعة الايمان ـ بغداد ١٩٧١ ، ص٢١ ـ ٢٢ .

وما دام هذا الشعر يفتقر الى التجربة الاصيلة ، فانه يفتقر ، بالضرورة ، الى اللغة الأصلية ، فاذا كانت اغراضه مستوحاة من خارج ذات الشاعر وعصره ، فان لغته ، هي الاخرى ، مستوحاة من خارج واقع الشاعر وعصره . وقد يكون هذا مدعاة لشيء من التناسب بين الشكل والمضمون ، لولا ان العلاقة بينهما تجري داخل القصيدة بوتيرتين مختلفتين ، ان لم نقل متضادتين : فمن جهة ، تقوم علاقة الشكل بالمضمون على التناسب في الدلالة . فليس للألفاظ قيمة سوى مهمة الدلالة على المعاني (وصف الافكار) ، وما دامت قيمة اللفظ مقصورة على دلالته (معناه في المعجم) ، فليس مهماً أن يكون هذا اللفظ بدوياً أم حضريا ، وعراً أم سهلا ، غريباً أم مألوفا ، فصيحاً ام عاميا عربياً أم اجنبيا ، بمعنى ان المعجم الشعري ليس له حدود او خصائص تميزه من لغة ـ النثر ، سوى حدود « المعنى » الذي يتحدث عنه الشاعر . اما علاقة الالفاظ ببعضها فمعيارها « القاعدة النحوية » ، وعليه فليس مهما ان يكون اسلوب الشاعر واضحا ام معقدا ، موجزا ام مسهبا ، انشائيا ام خبريا ... فالمهم هو الصحة النحوية .

ومن جهة اخرى ، تقوم علاقة المضمون بالشكل على « الصنعة » ، اي ان « المعنى » ينبغي تصنيعه لغويا ، وهذا « التصنيع » ذو طبيعة مزدوجة : فهو تصنيع بلاغي (بديعي قبل كل شيء) ، يعنى باقامة نمط من العلاقات بين الالفاظ ذاتها ، ليس بما يزيد من تناسب دلالة الكلمة على المعنى في القصيدة ، بل على ان الالفاظ هي اصوات ودلالات واشكال قائمة ضمن علاقات تشكيلية اولا (تطابق ، تجانس ، ظهور ، خفاء ...) . ثم تصنيع عروضي يعنى بنظم الكلمات ضمن صيغ صرفية ـ صوتية (ايقاعية) .

من هذا التعارض بين موقع الكلمة ضمن سياق ، وموقعها ضمن تشكيل، نشأ التضاد بين الشكل والمضمون بما ادى الى تشويههما معا ، بحيث غدت القصيدة ، وهي لا تمثل اكثر من نمط متخلف للتقليد .

٣

ان سياسة « الباب المفتوح » كانت تحمل معها ، فضلا عن البضائع التي اشار اليها الرصافي ، افكاراً ذات طبيعة « تنويرية » ، كانت اقطار اخرى ، متاخمة للعراق او قريبة منه ، تزخر بها ، كمصر والشام وتركية • والاتجاهات الاساسية في هذه الافكار ترتبط ، اصلا ، بالطبيعة التوسعية للرأسمالية في الغرب ، وتروج لحرية التجارة والاستثمار • وهكذا وجدت البرجوازية المحلية في هذه الافكار ما يتوافق مع مصالحها النامية في المدن ، مع محاولة الابقاء ، في الوقت ذاته ، على قيم المجتمع الاقطاعي في الريف • وبذلك فقد كانت تناقض نفسها في الواقع • وعلى كل حال ، فقد غدت هذه الافكار تحظى بتأييد ملحوظ في اوساط المثقفين والمتنورين الذين وجدوا فيها منظارا اوضح لرؤية خراب الواقع ، ومن ثم نقده والدعوة الى تهديمه احيانا ، وكانت هذه المواقف والدعوات تعبر ، بقدر او بآخر ، عن تطلعات الطبقات والفئات الوطنية التي يتفق التغيير مع مصالحها الاساسية •

ان سرعة تطور افكار التنوير وانتشارها ، ارتبطت بارتفاع وتيرة تطور العلاقات والمظاهر الاقتصادية ـ الاجتماعية مع البلدان الاوربية من جهة ، وبعض البلدان العربية والمجاورة التي كانت قد سبقت العراق الى تبنى هذه الافكار على نطاق اوسع ، من جهة اخرى • ويمكن القول : ان هذه الافكار كانت قد بلغت اشدها على ألسنة شعراء العراق عند اعلان الدستور العثماني عام ١٩٠٨ ، بدرجات متفاوتة(٣٠) •

ومع ذلك ، فان معطيات الواقع المتخلف لم يكن بمقدورها يومذاك ، ان تتيح امام الشعراء امكانية ادراك الواقع ووعيه وعياً موضوعيا ثوريا •وغاية ماتمخض عنهموقف اولئك الشعراء الذين تبنوا افكار التنوير، هو

٣٠ـ الشعر العراقي الحديث واثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه ، يوسف عزالدين ، مطبعة اسعد ـ بغداد ١٩٦٠ ، ص٣٢ ومابعدها .

محاولة التوفيق بينها وبين التراث لاستخلاص مفاهيم عصرية تحظى، في الوقت ذاته ، بنوع من القبول لدى بعض اوساط المجتمع ، باعتبارها لا تخرج على قيم التراث وربما تستند اليها في تبرير صحتها . وهكذا افضت ثنائية اعتماد طريقتين مختلفتين في المعرفة هما (الدين والعلم) التي تشوش الرؤية وتذبذبها وتجزيئيتها الى الحد الذي كان يبلغ بها مبلغ التناقض احياناً. ومع ان الشعراء لم يكونوا على درجة واحدة في موقفهم من افكار التراث والتنوير معا، كما ان درجة تمثلهم لهذه الافكار لم تتخذ شكلا ثابتا، انما كانت تتغير آفاق تجاربهم الشخصية والفكرية ، بيد انها ، بوجه عام ، لم تكد تتجاوز مدى الرؤية التوفيقية ـ الاصلاحية ، حتى لو اتسمت دعوات البعض منهم بالتطرف احيانا ، كما هو شأن الرصافي مثلا[٣١] .

على هذا يمكن القول : ان قيمة هذه الافكار ظلت ، نظريا ، في اطارها التنويري ـ التقدمي ، ولم تتحول الى اداة لتحليل الواقع وتغييره بالفعل الا قبيل الحرب الثانية .

ان الركائز الفكرية الاساسية التي قام عليها الفكر التنويري هي :

أ ـ « الحرية » بمعناها العام، وبمعناها السياسي بالدرجة الاولى ويتلخص، في اشتراك الشعب في الحكم، وضمان الحقوق المدنية (العدالة، المساواة) والفكرية (الرأي ، النشر) للمواطنين في الدستور ، وقد استتبع الدعوة الى العدالة والمساواة تبنى فكرة الدولة المدنيـة التي تضمن لمواطنيها حقوقا وواجبات متكافئة ، دون اعتبار للدين او الجنس ، وقد تمثل ذلك فيتبلور المفهوم الاوربي « للامة » الذي يقوم على « الوطنية والقومية » بدلا من « الامة الدينية »[٣٢] وهكذا ظهر الالحاح على فكرة « الوطن »

٣١ـ ديوان الرصافي : ٤٠٣/٢ ، ب٢ ، ٤٠٥ ، ب٧ .

٣٢ـ المؤثرات الاجنبيـة في الادب العربي الحديث ، المبحث الثـاني (الفكر السياسي والاجتماعي) ، لويس عوض ، معهد الدراسات العالية ـ القاهرة ١٩٦٣ ، القسم الاول ، ص٩ ـ ١٠ ، ١٣٢ .

« والامة » « والشخصية الوطنية والقومية » و« الارتباط بالارض » وما اقترن بذلك كله من نزعة احيائيـة تمثلت في الحنين الـى الماضي والافتخار به . وقد شكلت هذه الافكار المادة الاساسيـة للشعـر السياسي[٣٣] .

ب- العقلانية : وذلك باعطاء الاولوية للعقل في الوصول الى المعرفة ، ومحاربة النزعات القدرية والخرافيـة والتشكيك ببعض المسلمات القائمـة ، والتأكيد ، بدلا من ذلك، على دور الارادة الانسانية ، ممثلة بالعقل والعلم في تقدم المجتمع . وقد تبنى هذا الاتجاه الدعوة الى نشر العلم علـى مختلف المستويات ، والتوجه نحو اتباع طريقة علمية في التفكـير[٣٤] .

وقد شكلت هذه الافكار مادة الشعر الاجتماعي ـ التنويري ، حتى كان من اثر الاهتمام بالعلم والدعوة الى نشره ان بلغ الحماس ببعض الشعراء، كالزهاوي مثلا ، الى نظم افكار علميـة وفلسفية خالصـة على هيئـة قصائد ، ظنا منه ان في ذلك « تحديثا » لاغراض الشعر وخروجا بـه عن التقليد[٣٥] .

حـ- لقد افضى انتشار تيار العقلانية الى ربط الوقائـع والافكـار بمبدأ « التغير » ، فالظواهر ليست ثابتة انما بتغيّر العصور[٣٦] ، وعليه فـلا معنى للنظرة القائمة على تقديس القديم والجمود عليه ، مادام هذا القديم لايمتلك صفة الثبات ، وعلى ذلك صار الموقف التنويري يتبنى الدعـوة

٣٣- تطور الفكـرة والاسـلوب في الادب العراقـي في القرنين التاسـع عشـر والعشرين ، داود سلوم ، مطبعة المعارف ـ بغداد ١٩٥٩ ، ص١٧ .

٣٤- عصر التنوير العربي ، فاروق ابو زيد ، المؤسسة العربية للدراسـات والنشر ـ بيروت ١٩٧٨ ، ص٢٤ ـ٢٦ . وانظر مثلا قصيـدة الرصافي « ضلال التاريخ » ، ١٦٣/٢ .

٣٥- الادب العصري في العراق العربي، رفائيل بطي ، القاهرة ١٩٢٣ ، ١١/١ .

٣٦- الثابت والمتحول (٣ ـ صدمة الحداثة) : ٣٥ ـ ٣٦ .

الى التجديد وتجاوز الماضي الى المستقبل ، وهو ما كان الشعراء يدعون اليه في اشعارهم[٣٧] .

مثل هذه الافكار كان يجري عرضها مقرونة بنظرات من التراث العربي الاسلامي تسوغها ، او تبين عدم تعارضها مع هـذا التراث في الاقـل . وفي الحالات القصوى يجري التوفيق بين النظرة الموروثة والتنويرية باللجـوء الى تجزئة وظيفة كل منهما ، فالدين مثلا يهذب النفس الانسانية اخلاقيا ، والعلم يسمو بالانسان عقليا . وفي هذه الثنائية ما قد يمكن من نقد التراث والحضارة معا ، تبعا للموقف المطلوب ، ففي التراث ما قد يسلم الى الجمود والتخلف، وفي الحضارة ما قد يسلب الانسان فضائله الخلقية ، يقول الشبيبي عن التراث :

العِلم علم خـرافات وشعـوذة   والدين دين منامات واحـلام[٣٨]

ويقول عن الحضارة :

ماذا يُرجّى من وراء حضـارة   عمي البصـير بها وضل المهتدي ؟
ُوجِدت فأعدمت النفوس فضائلا   خلقت لها فكأنها لم توجد[٣٩] .

لقد ترتب على هذا ان تهجنت افكار التنوير بنزعة اخلاقية ـ تراثية ، بحيث ان معيار صحة (نفع) هذه الافكار ، غدا يتوقف ، الى حد ما ، على توافقها مع القيم الاخلاقية الموروثة ، الامر الذي جعل لافكار التنوير هـذه وظيفة ذات طابع توفيقي ـ اصلاحي . حتى لقد ظل من الشعراء من يرى ان « القصور » في الادراك خصيصة بشرية كما يقول الشبيبي :

بشـر نحن قاصـرون فلـم لا   يتناهـى ادراكنا البشـري ؟[٤٠]

٣٧ـ انظر مثلا : قصيدة « نحن والماضي » للرصافي ، الديوان : ١/٩٧ ـ ٩٨، وقصيدة « الفوز في الحياة » للشبيبي ، الديوان ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٠ ، ص٩٤ .
٣٨ـ ديوان الشبيبي : ٢١ .
٣٩ـ نفسه : ٢٠ .
٤٠ـ نفسه : ١١٦ .

وان « حقيقة » الكون ابعد من ان يحيط بها احد ، بل ان المرء كلما زاد علما ، زاد حيرة وجهلا ، وهو لايزيد ، مهما بلغت معرفته ، عن طفل في حجر هذا الكون ، يقول الشبيبي عارضا هذه الفكرة :

أملتمس الحقيقة يدّعيها ... زللتَ رويّةً ، وضللت عقلا
رأيت المرء أنّى زاد علما ... تحير فكره فازداد جهلا
أراك ، وان قتلت الدهر خُبرا ... بحِجْر ابيك هذا الكون ، طفلا
اندري نحن ما سيكون بَعداً ... اذا لم ندر ماذا كان قبلا ؟[41]

ويبدو ان قد نجم عن مثل هذا الموقف ضرب من « اللا أدرية » ازاء تلك المشكلات التي تتصل بطبيعة الوجود ، كالخلق والالوهية والموت وما اليها ، حتى لكأنها امور من صنع قوى خفية[42] ، وعليه فمن الراحة ان يوكل امرها الى الله ، هذا ما يراه شاعر كالجواهري في الثلاثينات :

اعيا الفلاسفة الاحرار جهلهم ... ماذا يخبي لهم في دفتيه غد ؟
طال التمحل واعتاصت حلولهم ... ولا تزال على ما كانت العقد
انا الى الله ؛ قول يستريح به ... ويستوي فيه من دانوا ومن جحدوا[43]

على حين يرى بعض الشعراء ، كالرصافي ، ان العقل هو الطريق الوحيد للمعرفة :

كفى لصريح العقل قيدا لمطلق ... من الناس يبغي ان يكون مقيدا
لعمر الهدى ان النهى ، ليس من صوى ... سواها لمن ضلوا الطريق الى الهدى

٤١ـ الديوان : ١٢١ .
٤٢ـ نفسه : ٦٤ ، ٦٨ .
٤٣ـ ديوان الجواهري ، وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٣ ، ٣٥١/٢ ـ ٣٥٢ .

تجهزْ مـن الحسنى بمـا انت قادر عليه ولا تقبل سوى العقل مرشدا[٤٤]

وعليـه ، فحتـى الاديـان لـم تقـم « بوحـي منـزل » :

ولكـن ُهـنَّ وضـع وابتـداع مـن العقلاء ارباب الدهـاء[٤٥]

ولكن اذا كان الاختلاف بين شاعر وآخر امرا طبيعيا، فان من غير الطبيعي ان يختلف الشاعر مع نفسه بين موقف وآخر ، فالرصافي ، الذي هو اكثر شعراء جيله تطلعا للنزعة العقلانية ـ التنويريـة[٤٦] ، والذي رأيناه ينكر ان تكون الاديان من وحي السماء ، انما هي من صنع البشر ، نجده ، في موضع آخر ، يشير الى ان الاسلام قد نزل به جبريل الى النبي :

قـال مستنكرا لمـا نحن فيـه : ما بهذا قـد جاءني جبريـل[٤٧]

ليس هذا فحسب ، انما هو يتخلى ، في موضع آخر ، عن تحكيم العقل ، نازعا نزوعا قدريا لا عقلانيا ، فهو يرى ان « الشر » غريزة متسلطة على البشر ، تقودهم ابدا الى الهدم والظلم ، وان اثر « الخير » فيهم لا يتعدى اثر البرق الخلب في السحابة ، وان الخالق قد حكم عليهم بالتعاسة ، وهو يجهل هذه « الحكمة » .

يقول في قصيدته « بني الارض » :

ارى الخير في الاحياء ومض سحابة بدا ُخلَّباً والشـّر ضربة لازمِ

اذا ما رأينـا واحـداً قـام بانيـا هناك رأينـا خلفـه الف هـادم

وما جاء فيهـم عـادل يستميلهـم الى الحـق ، الا صـده الف ظالم

٤٤ـ ديوان الرصافي : ٢١٧/١ ، ٢١٨ ، ٢١٩ .

٤٥ـ نفسه : ٥٢٣/١ .

٤٦ـ الثابت والمتحول (٣ ـ صدمة الحداثة) : ٦٧ ـ ٦٨ .

٤٧ـ ديوان الرصافي : ٤٩٥/١ .

جهلت، كجهل الناس، حكمة خالق   على الخلق طرا بالتعاسة حاكم(٤٨)

ومثل هذا نراه عند الزهاوي ، الذي ربما كان اشد زملائه قلقا ففي موقفه من ثنائية العقل والقلب ، عرف الزهاوي بغلبة انحيازه الى العقل ، يقول :

مــــا قــلت شيئــا بفمـــي   الا وعقلـــي ملهمـــي(٤٩)
انـــا ابـــن عقلي وحـــده   تنبـــيء عنـــه كلمـــي

وهو القائل ايضا :

دع المحـــال وكلّـــم   بلهجـــة المستـــدل(٥٠)
مـــا كنت اقبـــل الا   مـــا ليس يأبـاه عقلـــي

لكن هذا الموقف كثيرا ما يتحول الى « عجز » في حالات الاحساس العميق بثنائية هذا الصراع :

القلـــب يأمرنـــي ان   اقـــول والعقـــل ينهـــى
وتلـــك مشكـــلة فـــي الحيـــاة اعجـــز عنهـــا(٥١)

وفي حالة من حالات الاحباط لا يملك الا ان يستنجد بقلبه لعله ينير له مسالك حياته التي بدت مبهمة لا يستطيع العقل ان ينيرها :

متى ينجلي صبح اليقين لناظرى   فقد جنني ليل من الشك مظلم ؟
لعلك ياقلبـــي تنـــير مســـالكي   فان الـــذي يبديه عقلي مبهـــم(٥٢)

٤٨ـ ديوان الرصافي : ١/٤٠١ ـ ٤٠٢
٤٩ـ النزغات ، ديوان الزهاوي ضمن : الزهاوي وديوانه المفقود ، هلال ناجي ، مطبعة نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٣٥٠ .
٥٠ ، ٥١ـ ديوان جميل صدقي الزهاوي ، نشر وترتيب : محمد يوسف نجم ، دار مصر للطباعة ، ١/٢٧٢ . ٢٦٩ .
٥٢ـ الزهاوي وديوانه المفقود : ١٧٩ .

ثم هولا يقف عند هذا ، بل يجاوزه الى القول : ان العقل مضلل لايهدي الى الحقيقة الواقعية ، انما يكبل المرء بافكار قلقة غير حاسمة لاتصمد امام المعضلات ، ويرى ان المعول في ذلك على الضمير الذي لا يحفل بما يقول بـه العقل ، انما يجد في الدين أمنع معقل ، يقول :

قـد قلت ان العقـل لـي يهـدي فكـان مضـلّلي
جربت عقلـي فهـو ليـس الـى الحقيقـة موصلـي
سيكون في سـير الحيـاة علـى الضمـير معـوّلـي
ولقـد كـرهت العقـل فهـو بمـا يشـير مكبلـي
أمـا الضمـير فقائـل لـي بالحِجـى لا تحفـل
الـدين معِقـل اهلـه والـدين امنـع معقـل[٥٣]

وليت الامر انتهى بالزهاوي الى معقل الدين المنيع هذا ، بيد ان الصراع بين اليقين والشك اقوى من ان يستريح الى قناعة يرضاها ، يقول :

لـي في الحيـاة احتـرام للنواميس فـلا ابـدّل موهـوما بمحسوس
اني امرؤ الشك لا ايمـانٌ يربطني بالخـير ان كان شيئا غـير ملموس

وهكذا يظل الشك يأكل قلبه ، متأرجحا بين الهدى والضلالة ، دون ان يظفر بصبح يهديه ، يقول :

انا مـا برحـت ولا ارانـي ابـرح بـين الضـلالة والهـدى اترجّـح
طـوراً بابليس الموسـوس اقتـدي طربـا ، وطـور للالـه اسبّـح
انـي ارى ان السـلامة في التقـى لـو كان شيطانـي بـذلك يسمح
من لي بصبـح اهتـدي في ضوئه فالليل داجٍ والكواكب جنّح ؟[٥٤]

٥٣ـ ديوان جميل صدقي الزهاوي ، دار العودة ـ بيروت ١٩٧٢ ، المجلد الاول : ٥١٩ .

٥٤ـ انظر عن مزيد من مثل هذا الصراع في شعر الزهاوي كتاب : الزهاوي وديوانه المفقود : ١٨١ ، ١٧٨ ومن بعدها .

مثل هذه الاراء والمواقف المضطربة والمتناقضة احيانا ، هي الحصيلة الطبيعية الناجمة عن المستوى المحدود للوعي الذي لايصدر عن رؤية شمولية جدلية للعالم انما عن فهم تجزيئي مسطح لواقع الحياة ، يعتمد على الانطباع والاجتهاد الشخصي في النظر الى الظواهر وتعليلها ، مكتفيا بان يراها كما هي ، منعزلة عن بعضها ، وكأنها قائمة بذاتها ، بدلا من تحليل تداخلاتها ، وادراك ما يقف وراءها .

هذا الفهم الذي كان يشكل الطبيعة العامة للمعرفة ، قد قاد الشعراء ، بالضرورة ، الى موقف مماثل على الصعيد السياسي والاجتماعي ، اذ طالما اتسمت مواقفهم تجاه الاحداث بالاضطراب وعدم الانسجام والتناقض احيانا . فالكاظمي مثلا ، الذي دعا الى العروبة بدلا من الاسلام حتى لقب « شاعر العرب » وان لاعبرة في ذلك بالدين[55] ، حتى قال :

سيان كان الدين نصرانية   في نصرة الاوطان ام اسلاما
انا اتخذنا ديننا استقلالنا   ولقد عبدنا الله لا اصناما[56]

الكاظمي نفسه كان قد دافع عن العثمانيين في حرب البلقان ، وتغنى بمآثرهم ، وحث على مساعدتهم استجابة لعاطفته الاسلامية ، حتى وصف تلك الحرب قائلا :

صليبية تدعونها ونعدها   هلالية ، والسيف اعدل حاكم[57]

٥٥ــ شاعر العرب عبدالمحسن الكاظمي ، محسن غياض ، وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٦ ، ص١٤٦ ــ ١٤٨ .

٥٦ــ ديوان الكاظمي شاعر العرب ، تحقيق ونشر : حكمة الجادرجي ، مطبعة دار احياء الكتب العربية ــ مصر ١٩٤٨ ، المجموعة الثانية ، ص٢١٧ .

٥٧ــ ديوان الكاظمي شاعر العرب ، مطبعة ابن زيدون ــ دمشق ١٩٤٠ ، المجموعة الاولى ، ص١١٩ .

ومدح العثمانيين بقوله :

اقاموا صروح العدل في كل بقعـة　　من الارض واجتثوا اصول المظالم[٥٨]

وهو الذي يقول عنهم ايضا :

مثّلوا بالعفاف من كـل ُطهـْـر　　واستباحوا منا الحـريم المصونا
واستبدوا بكـل شيـخ وكهـل　　واراقـوا دم الشبـاب سخينـا
لاهـُم تاركون طفـلا ولاهـم　　في بطون الارحام ابقـوا جنينـا
لست ادري ماذا أعد أخو الظلـ　　ـم ليوم يخافـه العادلونا[٥٩] ؟

ولا ينفرد الكاظمي بموقفه هذا انما نكاد نجد مثل ذلك عند سائر شعراء هذه الحقبة، وربما كان الزهاوي ابرز مثل على ذلك، فقـد مـدح الاتراك وهجاهم ، ومدح الانكليز وهجاهم ، ووقف من ثورة العشـرين موقفا سلبيا ثم رثا شهداءها[٦٠] . وما يشبه ذلك يمكن ان نجده لدى الرصافي[٦١] .

هـذا الاضطراب في الموقف ، هو ظاهرة طبيعية لامتداد القـديم في الجديد ، واختلاط احدهما بالآخر . فرغم ان طرائق التفكير القديمة لـم تعد هي السائدة في تعامل الشعراء مع واقعهم ، انما تراجعت الى الخلف وانحسر نفوذها كثيرا ، الا انها ماتزال تحتفظ بتأثيرات متباينة في نتاج الشعراء ، تبعـا لطبيعة الاغراض التي تدور عليها قصائدهم من جهة ، ولطبيعة التكوين الفكري والاجتماعي لهذا الشاعر او ذاك من جهة اخرى . ففي تلك الاغراض التي ظل الشعراء يتداولونها عن اسلافهم كالمدح والفخر والرثاء والهجاء وما اليها ،

٥٨ـ نفسه : ١١٤ .
٥٩ـ نفسه : ١٥٤ .
٦٠ـ في الادب العربي الحديث (الزهاوي الشاعر القلق) ، يوسف عزالدين ، بغداد ١٩٦٧ ، ص٥٩ ومابعدها . الشـعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور ، جلال الخياط ، بيروت ١٩٧٠ ، ص٣٩ ـ ٤٠ .
٦١ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٢٣ وما بعدها .

كانت النزعة الى التقليد هي السائدة فيها ، فقصائد مثل « بدور فضلك مالهن افول » للكاظمي[٦٢] ، و « رثاء استاذ » للشبيبي[٦٣] ، و « رثاء شوكة بك » للزهاوي[٦٤] ، و« الى القزويني » للرصافي[٦٥] ، هي قصائد تقليدية بالدرجة الاولى ، بل اننا نكاد نجد لدى البعض منهم قصائد تقليدية خالصة، حتى لكأنها هربت من ديوان الشعر العربي القديم ، وخصوصا الشعر العباسي[٦٦] . هذا ، اذا ضربنا صفحا عن بقايا آثار تلك الطريقة الموروثة في معالجة امور بعيدة عن طبيعة الشعر اصلا كالمعارضة والتشطير والتاريخ التي لم يخل منها ديوان شاعر كالزهاوي ، متحمس للتجديد[٦٧] .

على اننا لو جاوزنا ذلك كله الى تلك الموضوعات السياسية والاجتماعية والفكرية التي اوحت بها متغيرات العصر ، والتي احتلت المكان البارز في دواوين الشعراء ، لوجدنا ان مظاهر التقليد ما تزال مبثوثة في ثناياها[٦٨] بحيث لاتكاد تنجو منها قصيدة ، بما فيها تلك القصائد التي تعمد الى نظم الافكار الفلسفية او العلمية او تصف المخترعات الحديثة ، وحسبنا دليلا على ذلك قصيدة «السفر في التومبيل» للرصافي[٦٩]، فهي مثال ساطع على معالجة موضوع جديد باسلوب قديم .

٤

ان متغيرات الحياة العامة في العراق ، بكل مجرياتها ، قد عكست آثارا واضحة على محاولات الشعراء في البحث عن طبيعة معينة لما اطلقوا عليه

٦٢ـ ديوان الكاظمي : ٤٣/٢ .
٦٣ـ ديوان الشبيبي : ١٨٨ .
٦٤ـ ديوان الزهاوي ، نشر : محمد يوسف نجم ، ٧٤/١ .
٦٥ـ ديوان الرصافي : ٧٣٣/١ .
٦٦ـ الشعر والشعراء في العراق ، احمد ابو سعد ، دار المعارف ــ بيروت ، ص٩ .
٦٧ـ الديوان ، نشر : محمد يوسف نجم ، ٢٠/١٠ ، ٨٣ ، ١١٥ .
٦٨ـ حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث : ٦٧ ومابعدها .
٦٩ـ ديوان الرصافي : ٥٨١/١ .

« الشعر العصري » ، من حيث وظيفته وخصائصه الاخرى، وما رافق ذلك من دعوات للتجديد في شكله ومضمونه . وبالرغم من ان الشعراء نشأوا في كنف الثقافة الكلاسيكية ــ التقليدية[٧٠] ، الا ان عوامل شتى تضافرت على تكوينهم تكوينا يختلف في الدرجة والنوع عن اسلافهم، فقد قيض لهم ان ينشأوا في اينع حاضرتين علميتين في العراق ، هما ، على وجه الخصوص ، بغداد والنجف ، كما كان لطبيعة اسرهم الدينية والميسورة الى حد ما ، او المتطلعة الى التعليم، رغم فقرها ، اثر في انصرافهم الجاد الى تحصيل المعرفة ، في الوقت الذي غدت فيه المطبوعات تروج وتنتشر ، بحيث اتيح لهم ان يضيفوا الى معارفهم التقليدية معارف اخرى مكنتهم من التصدي للتأليف والترجمة في مجالات ثقافية مختلفة[٧١] . كما كان لسفرهم الى مصر والشام وتركية اثر آخر في اطلاعهم المباشر على الحركة الفكرية المتفتحة اكثر من سواها على اوربه ، خصوصا في اولئك الشعراء الذي عرفوا اللغة التركية كالزهاوي والرصافي .

ومنذ مطلع هذا القرن بدأ التأثير الاوربي يتضح سواء عن طريق الكتب والمؤلفات التي يبسط فيها اصحابها نظرتهم للتجديد امثال كتابات مطران[٧٢] ، وجماعة الديوان[٧٣] ، وميخائيل نعيمة في الغربال[٧٤] ، ومجلات المقتطف والمقطم ، ام عن طريق النتاجات الشعرية التي استلهمت روح التجديد وكانت تطبيقات له ، كدواوين شكري والمازني والعقاد ، وشعراء المهجر الامريكي وخصوصا جبران وابو ماضي[٧٥] . وفي مطلع الثلاثينات ورثت جماعة

٧٠ــ الادب العصري : ١/٥ ــ ٦ ، ٦٩ ــ ٧٠ ، ٩٧ ــ ١١٣ .
٧١ــ الادب العصري : ١/١٣ ، ٧٣ ، ٩٨ ، ١١٤ .
٧٢ــ انظر مثلا : بيان موجز ، ديوان الخليل ، ط٣ ، بيروت ــ ١٩٦٧ ، ١/٨ ــ ١٠ .
٧٣ــ جماعة الديوان (شكري ــ المازني ــ العقاد) ، يسري محمد سلامة ، مؤسسة الثقافة الجامعية ــ الاسكندرية ١٩٧٧ ، ص٢٣ ومابعدها .
٧٤ــ الغربال ، ميخائيل نعيمه ، ط١١ ، مؤسسة نوفل ــ بيروت ١٩٧٨ ، انظر : مقدمة العقاد مثلا ، ص٧ ــ ١٢ ، وانظر ص ٧٥ ــ ١٢٥ .
٧٥ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٩٦ ومابعدها .

« ابولو » منجزات حركة التطور في الشعر العربي بما قدمتـه من محاولات تجديدية في موضوعات الشعر ولغته واوزانه وقوافيه[٧٦] .

لقد ترتب على هذا ان تطورت افكار التنوير واتسع مداها كثيرا بعد عشرينات هذا القرن ، وما اتاحه قيام الحكم الملكي من تعدد وجوه الصراع وتنوع مستوياته بين نفوذ بريطانيا واتساع مصالح الاقطاع والبرجوازية من جهة،وتنامي البرجوازية الوطنية وفئات الكسبة والعمال في المدن وازدياد استغلال الاقطاع للفلاحين في الريف من جهة اخرى ، بحيث نجم عن هذا الصراع حالة من « اختلال التوازن بين الريف والمدينة ، بين الزراعة والصناعة ، بين ارتفاع الاسعار وانخفاض الاجور ، بين ازدياد الحاجات ونقص الامكانيات »[٧٧] .

لقد كان الصراع يتفاقم مع انتشار الوعي القومي والاشتراكي ، وتشكل القوى والجمعيات الوطنية الذي تمثل في بعض الاحداث السياسية كانقلاب عام ١٩٣٦ ، وحركة مايس ١٩٤١ ، اضافة الى عدد من الحركات الجماهيريـة الاخرى . كل ذلك كان مقترنا بنمو واتسـاع النشاط الثقافي العـام ، فقد تطورت الصحافة وازداد تأثيرها ، واتسع نطاق التعليم والبعثات ، واسس عدد من الكليات منها كلية الحقوق ودار المعلمين العالية وسواهما ، كما تنامت بعض الفنون كالرسم والقصة والمسرح والترجمة ، وتفتحت المدن الرئيسية على بعض مرافق اللهو الحضري .

هذا الوضع « غير المتوازن » الذي هو مزيج من الخوف والغموض، والتطلع والاحباط ، والذي بلغ درجـة من الاضطراب والتعقيد بحيث لم تكن مهمـة رؤيته والتعبير عنه ، شعرياً ، مسألة ميسورة لاي كان ، هذا الوضع، بقدر ما

٧٦ـ حركات التجديد في موسيـقى الشعر العربي الحديث ، س. موريه ، ترجمة : سـعد مصـلوح ، مطبعـة المدني ـ القاهرة ١٩٦٩ ، ص٧٠ ومابعدها .

٧٧ـ الشعر الحر في العراق منذ نشاته حتى ١٩٥٨ ، يوسف الصائغ ، بغداد ـ ١٩٧٨ ، ص١٣ .

كان مدعاة لبلبلة رؤية الشعراء واضطراب موقفهم منه . كان . في الوقت ذاته ، حافزا على شحذ طاقاتهم وتطوير امكاناتهم وادواتهم الفنية لمواكبته والتعبير عنه ، كل ضمن درجة وعيه وتكوينه وموهبته الشخصية . وعليه فان شعرهم لم يعد خاضعا ، في النظر اليه ، الى مستوى فني واحد . كما هو الشأن في شعر القرن الماضي ، انما تعددت زوايا النظر اليه تبعا لتعدد مستوياته واختلاط بعضها ببعض ، وان هذه التعددية والاختلاط لم تكن ثمرة لموقف الشعراء من عصرهم فقط ، انما هي ايضا ثمرة لموقفهم من طبيعة الفن الشعري ووظيفته وموقع اللغة منه ، مثلما ان موقفهم الفني هذا ، كان في الوقت ذاته . امتدادا لمستوى وعيهم بمجمله .

ان الكشف عن موقف الشعراء من طبيعة فن الشعر ، والتعرف على وجهات نظرهم في وظائفه وخصائصه الاساسية ومفهومهم لتجديده . سيتيح لنا ، بالتأكيد ، معرفة الاصول والمصادر التي صدرت عنها مثل هذه المواقف والآراء التي تجلت في دواوينهم وكتاباتهم الاخرى ، والتي تؤلف . بمجملها الاطار العام لحركة « الحداثة » في الشعر .

٥

ينطلق دعاة « الشعر العصري » ، اساسا ، من الرغبة في التجديد والدعوة اليه ، ونبذ التقليد والجمود على القديم ، وحتى الكاظمي ، الذي هو اشد زملائه ميلا الى التقليد يقول :

ألا خالفوا أسرى التقاليد واطلقوا قرائحكم ، واستخلصوا مايوافق[٧٨]

والشبيبي ، المحافظ والصناع ، ينتقد ، هو الاخر ، التقليد والتكلف ومجافاة العصر فيقول :

الى الآن لا يُستملح الشعرُ ان علا ولا يُستجاد القول ان لم يُلَفَّقِ

٧٨- ديوان الكاظمي : ١٢٨/٢ .

قريض طلـول عافيـات وأَربُع وشعِر جمـال سائرات وأيْنُـقِ
مقيـدة ابوابـــه وفنونــه وأدهى دواهي الشعر تقييدُ مطلق[79]

ويقول ايضا :

أهيـم بسـرّ الابتكـار لانني وقد طال عهدي لاارى غير ناقل[80]

اما الزهاوي فربما كان اشد جيله حماساً للتجديد ، وهو القائل :

سئمت كـل قديـم عرفتـه في حياتـي
ان كـان عنـدك شـيء مـن الجديـد فهـات[81]

ومعنى التجديد ، عند الزهاوي ، هو « ان ينظم الشاعر عن شعور عصري صادق يختلج في نفسه لا عن تقليد »[82] .

اما الرصافي ، فكالزهاوي في حماسه للتجديد والدعـوة الى الشـعر العصري ، يقول :

وأجود الشعر ما يكسـوه قائله بوشي ذاالعصر لاالخالي من العُصُرِ
لايحسن الشعر الا وهو مبتكر وأيّ حسن لشعر غير مبتكر ؟[83]

وهكذا تبدو الدعوة الى التجديد مقرونة ، في الوقت نفسه ، بنبذ القديم واعتباره قيدا ينبغي الخلاص منه، حتى لكأنها تقييم العلاقة بين القديم والجديد (التراث والمعاصرة) على التضاد والتناقض بدلا من اقامتها على التواصـل والتفاعل الجدلي بينهما . وعلى ذلك برزت الدعوة الى نوع من « المستقبلية »

٧٩ـ ديوان الشبيبي : ٤٣ ، وانظر : ٥٢ .
٨٠ـ نفسه : ٦٣ .
٨١ـ ديوان جميـل صدقي الزهاوي ، دار العودة ـ بيروت ١٩٧٢ ، ١/٤ ، ٤١٢ .
٨٢ـ نفسه : ٤٢٨ .
٨٣ـ ديوان الرصافي : ١/١٨٣ .

التي ترى ضرورة التطلع نحو المستقبل وعدم الالتفات الى الماضي كما يقول الرصافي :

فوجّهْ وجه عزمك نحو آتٍ	ولاتلفتْ الى الماضين جيدا
وأسِّسْ في بنائك كل مجد	طريف ، واترك المجد التليدا
وخير الناس ذو حسب قديم	اقام لنفسه حسبا جديدا[٨٤]

فالرصافي ، الذي يبدو « مستقبليا » اصلا ، يرى ان العلاقة بين القديم والجديد انما هي علاقة اضافة تراكمية ، وليست علاقة امتداد تفاعلي ، وعليه . فهو يصل ، ببداهة منطقية ليس غير ، الى ان « خير الناس » من له « حسب قديم » و « اقام لنفسه حسبا جديدا » عن طريق اضافة القديم الى الجديد ، دون ان يكون لاحدهما ارتباط بالآخر .

هذا الاتجاه ، ربما مثل ، فضلا عن اصله التنويري ، رد فعل على الجمود السلفي ، مثلما ان الافتخار بالماضي والدعوة الى التواصل معه ، طالما اتخذت ، بالمقابل ، حافزاً على الايقاظ والنهوض القومي في الشعر ، اي باعتبارها وسيلة لخدمة الحاضر ، يقول الشبيبي :

صلةَ الشرقي بالماضي اسلمي	لاتعودي سندا منقطعا[٨٥]

ان فكرة « الماضي » هنا تتسم بالعمومية والغموض ، فقد جعله « ماضي الشرق » دون مراعاة التنوع والاختلاف في تراث الشرق[٨٦] . كما جعله « كلا واحدا » دون ان يميز بين ما هو ميت فيه ينبغي الاستغناء عنه ، وما هو حي ينبغي تأصيله . ومن جهة اخرى ، فان الشاعر يقيم فكرة التواصل مع الماضي في البيت على الرغبة الشخصية (اسلمي ، لاتعودي) ، دون ان يدرك ان ذلك محكوم باسباب اخرى هي ابعد كثيراً من مجرد الرغبة الشخصية .

٨٤ـ ديوان الرصافي : ١/٩٧ ـ ٩٨ .
٨٥ـ ديوان الشبيبي : ٤٥ .
٨٦ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١١٥ .

هذا الموقف الذي ينظر الى العلاقــة بين الماضي والحاضــر (التراث والمعاصرة)، نظرة زمنية مجردة، اي باعتبارهما متعاقبين في الزمن، لامتداخلين في في الرؤية ، انما يعزل احدهما عن الاخر في الواقع ، بحيث لا تغدو للماضي سوى قيمة اثرية مقصورة على تذكره واستعادته من حيث هو عظة نافعة ، لا على انه طاقة كامنة في الحياة (الواقع) يمكن ان يسهم ، عن طريق احيائه ، باغناء الحاضر وتفجيره . كما ان هذه النظرة التجزيئية ، تفقر الحاضر كذلك، فتحيله الى مجرد واقع شاحب اشبه بهيكل من الظواهر والاحــداث العائمــة التي تفتقد امتدادها الى خلفية او قرار ، فكأنه بــذلك ، لوحــة دون ابعــاد او شباب دون طفولة .

لقد مثل هذا الموقف ، الاساس الذي اقام عليه الشعراء نظرتهم الى التقليد والتجديد في الشعر . فقد بدت « الحقائق العارية »[87] التي اوحت بها وبلورتها افكار التنوير ومتغيرات العصر ، الموضوع الوحيد الــذي يكسب الشعر طابع التجديد . وعليه ، فالشعر العصري هو ما استجاب لدوافع عصريــة ، كما يقول الزهاوي : « فالشاعر العصري هو ما كان يقوله بدواع عصرية اكثرها اجتماعي، كأن يشاهد ظلامة فيصورها في شعره داعياً بذلك الامة الى ازالتها وعدم تكرار امثالها .. ، او يرى عادة شائنة للمجتمع فيقبحهــا بتصوير ما يلحقه من الاضرار بسببها .. ، او يحيط بناموس اجتماعي فيفرغه في قالب النظم بأحسن الفاظ واوجزها ليخف على السمع ويسهل حفظه ويتمثل به كل احد ، او يرى منظرا من المناظر الطبيعية او حالة من الاحوال الروحية فيصفهما وصفا يقربهما من الاذهان »[88] . ويبدو ان هذه النظرة التي ترى في الشعر وسيلة تعليمية، هي التي دعت الى اعتبار الحقائق العلمية والافكار المجردة والمخترعات الالية من « الدواعي العصرية » التي يجدر نظمها ودرجها في باب

٨٧- ديوان الرصــافي : ١/١٤٢ ، ١٤٣ ، ديوان الزهاوي : ١/٢٦٣ .

٨٨- تنظر : محاضرة الزهاوي (الشعر) في : سحر الشعر ، رفائيل بطي ، المطبعة الرحمانية ـ مصر ١٩٢٢ ، ص٧١ .

الشعر العصري[٨٩] ، حتى ان رفائيل بطي جعل شعر الزهاوي من « اعلى طبقات الشعر العصري » لأن « مذهبه فيه مذهب العالم يريد تقييد حقائق العلم بسلاسل النظم، والفيلسوف يصف الحياة ووجوهها بشعر عال. والحكيم الاجتماعي يضع قواعد العمران في ابيات مرصفة القوافي محكمة الاوزان »[٩٠] .

وبناء على هذا ، فالشعر يكتسب قيمته مما يحمله من قدرة على التعليم والاصلاح ، يقول الزهاوي :

يمارس شعري اليوم اصلاح امة　　　فلله شعري اليوم ماذا يمارس؟[٩١]

اي ان الشعر ابن وظيفته لا العكس ، وعليه ، فهو مسخر لغاية اعلى منه ؛ تلك هي رسالة الشاعر التي لاتعدو ــ في نظر الشبيبي ــ « صفة الداء بعد تشخيص الدواء ، ولا تعدل عن استخراج العظة البالغة من سنن الاجتماع وعبر التاريخ ، ولا تتعدى الاشادة بقيم الفضائل ومكارم الاخلاق »[٩٢] ؛ فرسالة الشاعر ، اذن ، تفكير ووعظ واخلاق ، والشعر ، بهذا المعنى ، ضرب من « العلم النافع » ، وليس احلاما واشواقا وتباريح كما كان . يقول الشبيبي :

ما عاد احلاما كعهدي به　　　بل عاد تفكيرا وأخلاقا
وارتد وعظا من اناشيده　　　ما كان تبريحا واشواقا[٩٣]

٨٩ــ نقد الشعر العربي الحديث في العراق من ١٩٢٠ ــ ١٩٥٨ ، عباس توفيق ، دار الرسالة للطباعة ــ بغداد ١٩٧٨ ، ص١٥٢ .
٩٠ــ الادب العصري : ١/١٠ ــ ١١ .
٩١ــ ديوان الزهاوي : ١/٢٥٥ .
٩٢ــ ديوان الشبيبي (المقدمة) : هـ ــ و .
٩٣ــ نفسه : ٨٦ .

هذه الرسالة ، هي التي اطلق عليها الشعراء في مناسبات شتى اسم « الحقيقة » ، وجعلوها هدفهم الاعلى ، ووقفوا اشعارهم على بيانها وحمايتها والدفاع عنها ، يقول الزهاوي :

هي الحقيقة ارضاها وان غضبوا   وادعيها وان صاحوا وان جلبوا[٩٤]

ويقول الرصافي :

اذا انا قصّدت القصيد فليس لي   به غير تبيان الحقيقة مقصد[٩٥]

ويقول الشبيبي :

من الحق حبس الشعر الا لغاية   تفـرّق فيها بين حق وباطل

اذا انت كابرت الحقيقة عبرت   فصاحة ُقس عن فهاهة (باقل)[٩٦]

ويقول الكاظمي الذي يسمي نفسه « حامي الحقيقة »[٩٧] :

لقد نظرتْ عيني على القرب والنوى   فما راقها غير الحقيقة منظر[٩٨]

ويقول:

أصفُ الحقيقة تاركا تحقيقها   لغدٍ، وفي التَبِعات لاأتنصَّل[٩٩]

ولما كانت رسالة الشاعر تدور على بيان « الحقيقة » والكشف عن تجلياتها المتعددة مثلما هي في : الفكر (معان) ، والمجتمع (ظواهر) ، والطبيعة (موجودات) ، فقد استمد الشاعر العصري « حقائقه الفكريه » من الدين والفلسفة والادب والتاريخ والعلم ، كما استمد « حقائقه الاجتماعية »

٩٤- ديوان الزهاوي : ٣١٦/١ .
٩٥- ديوان الرصافي : ٤١٢/١ ، وانظر : ١٤٢/١ .
٩٦- ديوان الشبيبي : ٦١ .
٩٧ ، ٩٨- ديوان الكاظمي : ٤٨/١ ، ٢٥١ .
٩٩- ديوان الكاظمي ، جمع واعداد : رباب الكاظمي ، المجموعة الثالثة والرابعة، وزارة الثقافة والفنون ـ بغداد ١٩٧٨ ، ١٢٣/٤ .

من اوضاع واقعه السياسية والاجتماعية والفكرية . مازجا كل ذلك بما وصل اليه من افكار التنوير الجديدة ، ولم يكتف البعض منهم بهذه الحقائق . انما دفعته الرغبة في البحث عن الجديد الى نظم طائفة من العلوم الطبيعية . اضافة لمايحمله من تصورات عن الطبيعة الحسية. كل هذا الى جانب احتفاظهم. ولكن على نطاق اضيق ، بطائفة من الاغراض التقليدية التي ظلت باقية . كالمديح والرثاء والفخر والنسيب مثلا ، والتي كان الشاعر يراعي فيها ، الى حد ما : متغيرات الحياة المعاصرة .

على ذلك اكتسب الجانب الرئيسي من اغراضهم صفة العصرية ، وهذه الاغراض هي ، على وجه الخصوص ، الشعر السياسي ، والاجتماعي ، والفلسفي ، والعلمي ، ووصف المخترعات والطبيعة . والحق ان هذه الموضوعات قد احتلت مكان الصدارة من دواوينهم بالقياس الى الاغراض التقليدية ذات الطابع الفردي عادة[100] . عليه يمكن القول : ان سمة «الحداثة» في هذا الشعر ، انما تبرز ، بالدرجة الاولى ، في تحوله من الترويج لنزعات وقيم وافكار السلطة واتباعها وايديولوجيتها ذات الطابع الفردي ــ اللاعقلاني اجمالا، الى التعبير عن افكار وظواهر ومطامح اجتماعية ــ تنويرية الى حد كبير، الامر الذي اكسب هذا الشعر نفوذا اوسع مدى في التاثير على الوسط الاجتماعي[101] .

لقد ادرك الشعراء انفسهم طبيعة هذا التحول في وظيفة الشعر ، يقول الرصافي : « ان الشعر كان في القرون الاخيرة ... لا يصور لنا من الحياة الا صورا محدودة في الواح المدح والهجاء والنسيب ونحو ذلك مما هو معلوم. اما في اتجاهاته الحديثة فقد اخذ يصور لنا اشياء كثيرة من صور الحياة على اختلاف الوانها ومنازعها مما لا حاجة الى بيانه لمن تتبع الشعر العصري في

---

١٠٠ ــ ينظر مثلا : فهرست الابواب الواردة في آخر ديوان الشبيبي : وينظر : فهرس ديوان الرصافي : ١/٨١١ ، ٢/٧٢٣ .

١٠١ ــ الشعر العراقي الحديث ــ مرحلة وتطور : ٣٢ .

اتجاهاته الحديثة »[١٠٢] ، وهذه الفكرة قد وردت منظومة على لسان الشبيبي :

وليس أفَلَّ حداً من أديب ... تخيّل شعره شرك انتجاع
يجاذبه اليه صدى مُهَنٍّ ... ويستولي عليه صوت ناعي
يصانع باللسان لنيل رزق ... يجانب فيه فن يدٍ صَناع
مَلِلنا القول في فرح التلاقي ... بمن نهواه ، او تَرح الوداع
فيا شعراءنا انتقلت اليكم ... مراقبة العوائد والطباع
مراقبة هداية غير هادٍ ... تقوم بها ويقظة غير واعي
بكم كشف اللثام عن المعاني ... لمسدول اللثام او القناع[١٠٣]

بيد ان هذا الوجه « للحداثة » لم يكن ، في حقيقة الامر ، الا تحولا في الدرجة ـ المعيار ، لا في النوع ، فالشعر ظل ، كما كان قبلا ، يكتسب قيمته من وظيفته (معناه) ، لا من خصوصية تجربته ، والذي حدث ان هذه الوظيفة قد تحولت من درجة ذات طابع محدود : فردي ـ لاعقلاني ، الى درجة ذات معيار أعلى : اخلاقي ـ تنويري ، ولكن ظل الشعر ، في النتيجة، يكتسب قيمته من خارج الشاعر لا من داخله .

ومن جهة اخرى ، فان « الحقيقة » التي حرص الشعراء على بيانها ليس لها طابع واحد ابدا ، فقد تكون عامة او شخصية ، وقد تكون مطلقة او نسبية ـ ثابتة او متغيرة . فما هي « طبيعة الحقيقة » التي نادى بها دعاة « الشعر العصري » ؟

١٠٢ـ الرصافي ـ آراؤه اللغوية والنقدية ، احمد مطلوب ، معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٣٢٠ ، وينظر مصدره .
١٠٣ـ ديوان الشبيبي : ٩٦ ـ ٩٧ .

ان الآفاق المحدودة لتطور المجتمع العراقي يومذاك لم تتح للشاعر امكانية أن يكون له وعي ذاتي لشخصيته ، اي ان تكون له رؤية ذاتية للواقع، نابعة، بالدرجة الاولى ، من احاسيسه ومعاناته الخاصة ، بحيث يعيد تشكيل الواقع كما يراه من الداخل (ذاتيا)، لا كما هو ماثل في الخارج (موضوعيا). وبحيث تكون له « حقائقه » الشخصية الخاصة به ، بدلا من تلك الحقائق العامة التي هي اشبه بالظواهر الطبيعية التي لا يكاد يختلف سائر الناس في النظر اليها .

مثل هذا المستوى من الوعي لم يكن مهيئا له ان يزدهر في مجتمع متخلف يعاني من الكبت الفكري والاجتماعي ومن الخضوع لسلطان التقاليد ، الامر الذي جعل الشعر يكتسب طابعا محدودا في رؤيته للحياة ، يقول الرصافي : « ان الشعر الحديث لم يزل في اتجاهاته محدودا ايضا ، فهناك من مناحي الحياة ونواحيها ما لم يجرؤ الشعر بعد على تصويره . واكبر مانع يمنعه عن ذلك هو التقاليد البالية والعادات السقيمة التي تقيده وتقيد الحرية الفكرية بقيود وثيقة . ونحن لم نزل في مجتمع يتعاطى في السر ما يراه معيبا في العلانية ويفعل في طي الخفاء افعالا يرى الجهر فيها بالقول معيبا »[١٠٤] .

وكان من جراء ذلك « ان شعر الشخصية قد اختفى لدى هذه المدرسة ولم يظهر كل الظهور ، فانعدمت التجربة الشخصية وارتبطت بالقضايا العامة تعبر عنها تعبيرا تقريريا يدنو بها من تقارير الصحافة اليومية ، واحتفظت بالقيم القديمة للقصيدة فلم تحدث الا تغييرات بسيطة »[١٠٥] .

لقد ترتب على هذا كله ان اقتصرت رؤية الشاعر للواقع على « ظواهره »: الفكرية ، والسياسية ، والاجتماعية ، والعلمية ، والطبيعية ، وهي جميعا « حقائق » واقعة خارج ذاته ، فهي من تلك « الحقائق العامة » التي لا يكاد يكون لها طابع شخصي ـ انفعالي ، الامر الذي يجعل زوايا النظر اليها

١٠٤ـ الرصافي ـ آراؤه اللغوية والنقدية : ٣٢٠ ، وينظر مصدره .
١٠٥ـ الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور : ٧٥ ، وينظر مصدره .

تكاد تتشابه ، بسبب ما لها من تحقق شبه موضوعي في الخارج[١٠٦] ، وعليه ، فهي لا تكتسب تأثيرها من « فرادتها » ، انما من « غاياتها » (الاخلاقيـة ـ التنويرية) ، اي من كونها « حقائق نافعـة » • وحتى حين يتغلب الجانب التنويري احيانا (قضية تحرر المرأة مثلا) ، فان الشاعر يحاول ان يبرر ذلك بمعايير اخلاقية عادة ، كأن يقرن تحرر المرأة بعفتها مثلا ، او بكون حياة التخلف التي تحياها تنافي الدين والعدالة ، وما الى ذلك[١٠٧] • ولكـن حين لا يجدي كل ذلك نفعا ، فان الشاعر قد يتعرض للسخط والنقد • وكثيرا ما شكا الشعراء من ان دعواتهم الاصلاحية ، لاتحظى ، في الغالب ، بغير آذان صم •

٦

لقد اقترن الشعر بطبيعة موضوعه ـ نفعه ، وعليـه ، فمعيار قيمته في « صدقه » ، اي في « مطابقته للحقيقة » • يقول الزهاوي : « الشعر الخالد هو ما انطبق على الحقائق :

وانّ احسنَ بيـت انـت قائلـه ... بيتٌ يقال ، اذا انشدته : صدقا[١٠٨]

فليس للشعر ، اذن ، قيمة بذاته ، انما قيمته في شرف غايتـه ، وجودته في صحة معناه ، على حد تعبير القدماء ، ومهمة الشـاعر تتجلى في مطابقـة الحقيقة ـ وضوح المعنى ، دون حشو او تعقيد ، يقول الزهاوي :

والشعـر بالمعنى المطـا ... بـق للحقيقـة يكبـر[١٠٩]

١٠٦ـ انظر مثلا على ذلك قصيدة « العالم شعر » للرصافي ، الديوان : ١/١٦ .
١٠٧ـ الزهاوي وديوانه المفقود (النزعات) : ٣٤٨ ـ ٣٤٩ .
١٠٨ـ سحر الشعر : ٧٠ ، وينظر تحقيق البيت في : اسرار البلاغة : ٢٥٠ .
١٠٩ـ ديوان الزهاوي : ١/٢٧١ .

ويقول الرصافي :

طابقت لفظي بالمعنى فطابقه ... خلواً من الحشو مملوءٌ من العبر
اني لأنتزع المعنى الصحيح على ... عري فأكسوه لفظاً قدَّ من درر[110]

ويقول :

تعودت تصريحي بكل حقيقة ... وللمرء من دنياه ما يتعود[111]

فالحقيقة الصريحة الواضحة هي الطبيعة الاساسية للمعنى في الشعر ، ولما كان الشعر بمعناه ، فليست عناصر الشكل الاخرى اكثر من وسيلة لاداء هذا المعنى اداء مباشرا (صريحا) يقوم على السرد الوصفي ـ البياني (الحقيقي) ، الهادف الى المطابقة (الوضوح) . وعليه ، فالالفاظ والوزن والقافية مسخرة جميعا لخدمة طبيعة المعنى تلك ، رغم الاختلاف في تقدير اهمية كل منها بين شاعر وآخر ، فمن الشعراء من يرى في توفر عناصر الشكل هذه استكمالا لاركان الشعر الرفيع ، ومع ذلك ، فان عناية الشاعر ينبغي ان تنصب على المعنى قبل كل شيء ، يقول الشبيبي :

زن قبل لفظك معنى البيت تنشئه ... فرُبَّ بيت بمعنى غير متزن
ركن الرفيع من الابيات قافية ... لاشأن للبيت تبنيه بلا ركن[112]

ويقول الزهاوي :

لعمرك ليس الشعر شيئا هو الوزن ... ولا هو لفظ ضاق عن فهمه الذهن
بل الشعر معنى رائق يوقظ الهوى ... ولفظ رقيق مثلما يطلب الفن[113]

١١٠ـ ديوان الرصافي : ١٨٢/١ .
١١١ـ نفسه : ٢١٣ .
١١٢ـ ديوان الشبيبي : ١٤٢ .
١١٣ـ ديوان الزهاوي : ٢٦٥/١ .

فالالفاظ السهلة الرقيقة ، لا الغريبة المعقدة ، هي سبيل الشاعر لايضاح المعنى الذي هو غاية الشعر عند الرصافي :

انا لا ابتغي من اللفظ الا ما جرى في سهولة وسلاسه
انما غايتي من الشعر معنى واضح يأمن اللبيب التباسه[114]

وعليه ، فالمعنى الواضح يستدعي اللفظ الصحيح ، لان المعنى لايصلح اذا فسد لفظه ، يقول الزهاوي :

يقولون للمعنى عن اللفظ غنية وهل يصلح المعنى اذا فسد اللفظ[115]؟

وهكذا يتبين لنا ان تلك الدعوات التي نادى بها الشعراء لـ « اصلاح ـ تجديد » لغة الشعر واوزانه وقوافيه ، انما كانت تهدف ـ على مابينها من تباين ـ الى توفير مزيد من « التسهيلات » للتعبير الواضح عن المعنى اصلا خصوصا من لدن اولئك الشعراء الاشد حماسا للتجديد كالزهاوي والرصافي . فقد دعا الرصافي الى عدم التقيد بقيود لغة الشعر القديمة ، لغة امرىء القيس ، القاصرة عن افكار وحياة وحاجات عصرنا ، والى « ان ننتفض من هذا الجمود، وان ننهض باللغة الى مستوى تكون فيه صالحة لافكارنا ، منطبقة على حياتنا العصرية ، كافية لحاجاتنا اليومية »[116] .

اما الزهاوي فقد دعا الشاعر الى استعمال اللغة التي يتفاهم بها الشعب ، مراعيا منازع تلك اللغة واسلوبها ، واختيار افصح الفاظها ، وابلغ جملها ، ومطابقتها لمشاعره دون زيادة او نقصان[117] . ومذهب الزهاوي في هذه اللغة الجديدة « هو جواز استعمال كل كلمة شاعت في الصحف الراقية بقلم كبار

١١٤ـ ديوان الرصافي : ٤٣/٢ .
١١٥ـ ديوان الزهاوي : ٦٩٠/١ .
١١٦ـ دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٤٨ .
١١٧ـ الشعر ، سحر الشعر : ٢٦ .

الكتاب »[118] . وكان الزهاوي ، قبل ذلك ، قد دعا « الى تهذيب العمية واتخاذها لغة الكتابة »[119] ، لكنه تراجع عن دعواه تلك ، متجها الى عدم مخالفة قواعد اللغة ، مادام « الاعراب دليل المعاني » ، وللشاعر الفحل ، بعد ذلك ، ان يولد كلمات جديدة يغني بها اللغة اذا دعت الحاجة[120] .

والرصافي ، هو الاخر ، تطلع الى العامية واولاها عناية واهتماما لانه رأى فيها مزية لاتنكر ، تلك هي جريانها مع الزمان في مفرداتها ، « فهي تنمو كل يوم بالاخذ من غيرها بخلاف العربية الفصحى فان جمودنا فيها واقتصارنا منها على ما نراه في معاجم اللغة قد رماها بالتوقف عن النمو .. »[121] . ولم ير في خلوها من حركات الاعراب ما يغض منها ، مادامت هذه الحركات لاتؤثر في التمييز بين المعاني[122] . وهو القائل :

ولست أبالي بعد افهام سامعي أكان بخفضٍ لفظُ ما قلت أم رفعِ

كما اهتم بالادب العامي وكتب فيه[123] ، وامتدح شاعره عبود الكرخي[124] ونهاه عن استعمال الفصحى في شعره لانها لا تجد قبولا لدى سائر الناس[125] .

١١٨ـ النقد الادبي الحديث في العراق ، احمد مطلوب ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص١٢٧ .
١١٩ـ نفسه : ١٣٦ . وينظر مصدره .
١٢٠ـ ديوان الزهاوي (المقدمة) : ٥/١ .
١٢١ـ النقد الادبي الحديث في العراق : ١٣٧ . وينظر مصدره .
١٢٢ـ دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٨٦ ـ ٨٧ . ديوان الرصافي : ١٣٠/٢ .
١٢٣ـ الرصافي ـ آراؤه اللغوية والنقدية : ٢٦٨ ـ ٢٧٣ .
١٢٥ـ محاضرات عن معروف الرصافي ـ حياته وشعره ، مصطفى علي ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص٣٣ .
١٢٤ـ ديوان الرصافي : ٦٥٢/٢ .

اما موقفهم (الشعراء) من الايقاع في الشعر ، فقد انطلقوا ، اساسا ، من ان الشعر مطلق ، « وأدهى دواهــي الشعر تقييد مطلق » كما يقــول الشبيبي[١٢٦] ، وهو ، عند الزهاوي ، « فوق القواعد ، حر لا يتقيد بالسلاسل والاغلال »[١٢٧] ، وهو القائل :

الشـــــــعر لا وزن ولا قافيــــــة تلتـــــــزم
بـل هـــو معنى ثائـــــر قــــد قيدتــه الكلـــم

والشبيبي ، هو الاخر ، يرى ان الشعر ينبغي الا يلجم بالقوافي[١٢٨] :

ابدعت نظـم الشعر غـير مقيد بعدا لشـــعر بالقوافي يلجـــم

اما وظيفة الوزن والقافية فشكلية ، فهي اما تطريبية ــ تعليمية عنـــد الزهاوي ، اذ ان النظم بها يجعل المعنى اقرب الى النفس وأخف على السمع وأدعى للحفظ والتمثيل[١٢٩] . واما غنائية خالصة عند الرصافي ، فالقافية اشبه بالنغمات المتكررة في الموسيقى[١٣٠] ، والوزن قرين الايقــاع واللحـــن في الغناء[١٣١] . ومع ذلك اعجب الرصافي بالشعر المنثور ، سواء ذلك الذي قرأه لجبران ، ام الذي سمعه من امين الريحاني ، فقد استحسنه وكتب على غراره[١٣٢]، ورأى أنه شعر بمعانيه التي تفعل في النفس مايفعله الانشاد المقترن بالنغم والايقاع ، الا انه لا يتغنى به فعلا ، ولذلك حبذ ان يسمى « الشعر

١٢٦ــ ديوان الشبيبي : ٤٣ .
١٢٧ــ ديوان الزهاوي (المقدمة) : ٣/١ ، ٦٣٣ .
١٢٨ــ ديوان الشبيبي : ١٦٠ .
١٢٩ــ الشعر ، سحر الشعر : ٧١ .
١٣٠ــ الادب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيــه ، معروف الرصافي ، بغداد ١٩٢١ ، ص٨٩ .
١٣١ــ نفسه : ١١ .
١٣٢ــ الرصافي ــ آراؤه اللغوية والنقدية : ٢٦١ .

الصامت » . ولم يرله فضلا على الشعر المنظوم ، لأن هذا « لاقترانه بالغناء يبلغ غاية الشعر المنثور من طريق اقصر ، ويتناول بيد اطول »[١٣٣] . بل هو يرى ان الوزن والقافية اكثر اثارة لعاطفة الشاعر واشد تهجيراً لقدرته الفكرية[١٣٤] .

اما الزهاوي فقد اجاز للشاعر « ان ينظم على اي وزن شاء ، سواء اكان من اوزان الخليل او غيرها »[١٣٥] ، ورأى في القافية عبء على الشعر، وغلا يحد من طلاقة الشاعر ، ويقيد شاعريته ، فلا يدعه يقول كل مايريد[١٣٦] ، وعلى ذلك فهو لم يكتف بالدعوة الى تنويع القافية في القصيدة الواحدة[١٣٧] ، انما جاوز ذلك الى نبذها كلية وكتابة الشعر المرسل[١٣٨] ، كيلا يجوز الشاعر على المعنى وينصرف الى القافية بدلا منه[١٣٩] . وهو القائل :

الشعر بالمعنى يتم ولفظه   اما قوافيه فهن زوائد

ونحن اذا جاوزنا آراء الشعراء في عناصر الشكل الى ما يمس جوهر الشعر ، واعني به الخيال ــ المجاز ، لوجدنا ان حرص الشعراء على المطابقة ــ الوضوح ، قد صرفهم عن تبين المكانة الحقيقية للخيال في الشعر ، فالزهاوي يرى ان الحقيقة تحمل جمالها في ذاتها ، واحسن الشعر هو ما يجلوها عريانة :

كغادة ما على وجـ   ـهها الجميل قناع[١٤٠]

١٣٣ــ ذكرى الرصافي ، عبدالحميد الرشودي ، بغداد ١٩٥٠ ، ص٢٣٠ . وينظر مصدره .
١٣٤ــ دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٤٥ .
١٣٥ــ ديوان الزهاوي (المقدمة) : ٤/١ .
١٣٦ــ مقدمة الزهاوي لكتاب : شعراء العصر ، محمد صبري، مطبعة هندية ــ القاهرة ١٩١٢ ، ٢/١١ ــ ١٢ .
١٣٧ــ ديوان الزهاوي : ٤/١ .
١٣٨ــ نفسه : ٤١ .
١٣٩ــ الزهاوي وديوانه المفقود (حول النثر والشعر) : ٣٦٤ . وينظر مصدره . ديوان الزهاوي : ٦٩١/١ .
١٤٠ــ ديوان الزهاوي : ٢٦٣/١ .

وعليه ، فلا ضرورة لتزيين الحقيقة او الابتعاد عنها ، يقول : « وقد جردت شعري ، ما استطعت ، من الصناعات اللفظية والخيالات الباطلة ، وحرصت على ان يكون منطبقا على الواقع ، خلوا من الاغراق ، ماشيا مع العصر . . . واحسن الشعر عندي ما استند الى الحقائق ، اكثر من العواطف والخيال البعيدين عنها ، فكانت حصة العقل أكثر من حصتهما »[١٤١] ، وهو القائل :

ولقد جئت بالحقائق اشدو وتركت الخيال للشعراء

اما الخيال عند الرصافي ، فنوع من الذاكرة التي « تحفظ صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة » ، وتستعيدها عند الحاجة[١٤٢] . اما وظيفته فهي تحلية « ما يرد على العقل من المعاني بصورة بديعة حتى يخيل للسامع معانيها ، وربما شخص المعنى المجرد عن الحس حتى جعله كالمحسوس »[١٤٣] . وعلى هذا ، فوظيفة الخيال تتمثل في ثلاثة ابعاد هي : اولا — توسعة مجال البيان والتمكن من « اداء المعنى الواحد بطرق مختلفة من العبارة »[١٤٤] ، بواسطة المجاز ، والرصافي هو القائل :

ولولا قصور في الثلغا عن مرامنا لما كان في قول المجاز لنا عذر[١٤٥]

ثانيا : « تزيين الكلام بالصور البديعة الخيالية ، فالحقيقة المجردة تكون جافة اذا لم يكسها الخيال ثوبا من الطراوة والطلاوة »[١٤٦] .

١٤١— اللباب (المقدمة) ، مطبعة الفرات — بغداد ١٩٢٨ ، ص : أ — ب . ديوان الزهاوي : ١٥٣/١ .
١٤٢— دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٣٤ .
١٤٣— نفسه : ٣٤ .
١٤٤— نفسه :٣٥ .
١٤٥— ديوان الرصافي : ٥٠٨/١ .
١٤٦— دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٣٥ .

ثالثا ـ تشخيص الصورة الخيالية المعدومة في الخارج بأمور محسوسة مدركة بالحواس بواسطـة التشبيه ، كما في قول ابن المعتز :

وكـان محمـر الشقيـ ـق اذا تصـوب او تصعـد
اعـلام ياقـوت نشـر ن على رمـاح من زبرجـد[١٤٧]

فمهمة الخيال ، اذن ، تنحصر اجمالا في « توضيح » المعنى و« تنويع » طرق الابانة عنه بواسطة المجاز والتشبيه والبديع . هذا الفهم لمكانة الخيال ـ المجاز في الشعر ، يجد صداه في التعريف الوحيد للشعر الذي ورد على لسـان الرصافي ايضا ، وهو ان الشعر : مرآة من الشعور ينعكس فيها ما في الطبيعة من معان وصور وموجودات ، بواسطة الالفاظ ، انعكاسا يؤثر في النفس انقباضا وانبساطا[١٤٨] .

واستنادا الى هذا التعريف ، والى مجمل الآراء التي اوردناها للشعراء في « الشعر العصري » ، رغم ما يعتورها من اختلاط واضطراب [١٤٩] ، يمكن استخلاص موقفهم الشعري وفقا للنتائج العامة التالية :

١ ـ الشعر نوع من « المحاكاة » لما في الطبيعة ، وليس « تخيلا » لها . فالطبيعة ، بهذا المعنى ، أرقى من الشعر ، وعلى الشعر ، لكي يوازيها ، ان « يقلدها » ، لا ان « يبدعها » ويتجاوزها . يقول الزهاوي :

والشعر قائلـه بتقـ ـليـد الطبيعـة أجـدر[١٥٠]

٢ ـ ان محاكاة الطبيعة تتم بطريقة « الانعكاس الشعوري » ؛ ففيما يشبـه انعكاس « الشيء » في « المرآة » الى « صورة » له تطابقه من الخارج،

١٤٧ـ دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٣٥ ـ ٣٦ .
١٤٨ـ نفسه : ٤٩ .
١٤٩ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٠٢ .
١٥٠ـ ديوان الزهاوي : ٢٧١/١ .

تنعكس « الطبيعة » في « الشعور » الى « فكرة ــ معنى » يطابقها من الخارج • يقول الزهاوي :

والشعـــــر مـــــرآة بهـــــا صـــــور الطبيعـــة تظهـــر[١٥١]

هذه « الفكرة ــ المعنى » ينظم في دلالات لغوية تطابقها هي « الالفاظ »، يقول الكاظمي :

مـــا الشـــعر الا ذائب فكـــر يجمد في النـــطق ما استمرا[١٥٢]

٣ ــ ومع ان للشاعر انيتناول في شعره اي موضوع شاء[١٥٣] ، بيد أن اقتران « الشعر العصري » بوظفية اصلاحية قد حدد توجهه نحو بيان، « الحقائق العامة » القائمة يومذاك وهذه الحقائق ، رغم تعدد مجالاتها، الا انها جميعا تكتسب فاعليتها من طابعها الاخلاقي او التنويري او من كليهما معا • بمعنى ان هذه الحقائق ــ الموضوعات تحمل تأثيرها بذاتها ، لامن رؤية الشاعر الخاصة لها ، بل ان مهمة الشاعر هي ان يراها كما هي ماثلة في الخارج (المطابقة) ، وان يعتمد في نقلها على تحققها شبه الموضوعي في الواقع (الصدق) ، لا أن يعيد تشكيلها بناء على رؤيته الذاتية النابعة من احساسه ومعاناته الشخصية ، الامر الذي جعل مثل هذه الرؤية تتسم ، عادة ، بمحدودية الافق ، والنمطية • يقول الرصافي : « واما شعراء هذا الجيل فليس لاحدهم عندي ، شخصية بارزة في الشعر • • • بروزا يمتاز به صاحبها عن غيره امتيازا ظاهرا » ، ولم يستثن من ذلك حتى نفسه[١٥٤] • وهكذا فان الفروق بينهم تكاد تقتصر على اختلاف وجهات النظر او المواقف من هذه الظاهرة أو تلك ، لامن

١٥١ــ ديوان الكاظمي : ١٢٦/١ .
١٥٢ــ ديوان الكاظمي : ١٢٦/١ .
١٥٣ــ دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٢٩ .
١٥٤ــ ذكرى الرصافي : ٢٢٦ .

حيث طبيعة وجودها ، انما من حيث الغاية منها : صحيحة أو غير صحيحة ، نافعة أو ضارة ، وما اشبه . مثل هذه الفروق انما تتجلى تبعا لقابلية الشاعر العقلية وقدرته البيانية اللذين هما ركنا الادب عند الرصافي[155] .

٤ ـ لقد ترتب على انفصال « ذات » الشاعر عن « موضوعه » ، أن غدت علاقة الشاعر بالموضوع تتمثل في النظر اليه او التفكر فيه تفكرا عقليا قادرا على ايضاحه وبيانه . فالشعر ، بهذا المعنى ، حالة تفكر شعوري خارجي في العالم ، وهو بذلك لايتجاوز في تأثيره نوعا من الاعجاب أو التهيج الانفعالي الموقت بما « يؤثر في النفوس انقباضا او انبساطا » على حدّ تعبير الرصافي[156] . وليس على انه (الشعر) : رؤية ذاتية للعالم تكشف عن موقف ابداعي في التعامل معه مما يؤدي الى اعادة خلقه وتجاوزه .

٥ ـ الشعر حالة من حالات المعرفة ـ العلم بالعالم ، فذو العلم مستغن عنه كما يقول الزهاوي :

الشعر فن الى ذي العلم مفتقر وليس للشعر ذو علم بمفتقر[157]

أي ان الباعث عليه هو الحاجة النفعية ، لا الضرورة الجمالية ، والشعر العصري رسالة اصلاحية ، لاابداع ، وعليه ، فانه يستمد قيمته من طبيعة افكاره (معانيه) ، كما يستمد تأثيره من صدقه ، اي من معيار مطابقة الالفاظ للمعاني بما يحقق الوضوح والايجاز ، فهو ، اذن ، ذو طبيعة وصفية لاتخيلية ، اساسا . يقول الزهاوي :

واحسن شعر مايتم انطباقه على الامر ، او يبدي الخيال بمقدار[158]

---

١٥٥ ـ دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٣٢ .
١٥٦ ـ دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٤٩ .
١٥٧ ـ ديوان الزهاوي : ٢٦٦/١ .
١٥٨ ـ ديوان الزهاوي : ٢٦٨/١ .

اما الخيال ، فنوع من انواع الذاكرة التي تحفظ الاشياء وتستعيدها عند الحاجة ، لغرض ايضاح المعنى واكماله ، وذلك بتحليته وتزيين صورته ، بواسطة التشبيه والمجاز . فلغة المجاز والتشبيه ليست من الخصائص الاساسية للغة الشعر ، بقدر ما هي وسائل لتنويع طرائق البيان عن المعنى : فهي من توابع الفكرة وليست خالقة لها[١٥٩] .

٦ ـ يتبين من ذلك ان الشعر : معنى ولفظ ، والعلاقة بينهما علاقة الوسيلة بالغاية ، فالمعنى هو الغاية ، واللفظ وسيلة لنقله ، فليس له قيمة بذاته ، انما يكتسبها من مطابقته لمعناه . مثل هذه العلاقة الخارجية بين المعنى واللفظ ، تشبه ، الى حد ما ، علاقة الصورة بالاطار ، فمثلما يمكن تغيير شكل الاطار مع بقاء الصورة ، يمكن كذلك ، « اداء المعنى الواحد بطرق مختلفة من العبارة » كما يقول الرصافي[١٦٠] ، بحيث لم يجد الشعراء حرجا من ابدال كلمة باخرى ، او وضع عبارة مكان عبارة ، أو تغيير البيت او الابيات : حذفاً او اضافة او اجتزاء ، او تقديما وتأخيرا ، دون ان يعني ذلك ، لديهم ، حدوث تغيير في بنية القصيدة[١٦١] ، في حين تؤلف علاقة الشكل والمضمون في الشعر وحدة داخلية ــ بنيوية ، فشكل القصيدة هو الوجه الاغنى ، ان لم يكن الوحيد لمضمونها ، كما أن شكل اللوحة هو الوجه الاغنى ، ان لم يكن الوحيد ، لجمالها .

٧ ـ لقد قاد القول بمطابقة اللفظ للمعنى الى ان يكون معيار الجودة في لغة الشعر هو الوضوح القائم على صحة الاستعمال ، اي ان تقتصر العلاقة بين اللفظ والمعنى على علاقة دال بمدلول ، فاللفظة تستخدم بدلالة

١٥٩ـ يقارن هذا بما ورد في الفصل الثاني : ٩٦ .
١٦٠ـ دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٣٥ .
١٦١ـ ينظر مثلا : ديوان الزهاوي ، نشر : محمد يوسف نجم ، الجزء الاول، المقدمة ، جـ، وهوامش الصفحات : ٨ ـ ١٣ ، ٥٩ .

يقينية لاتكاد تخرج على دلالتها في المعجم ، دون ان يقوى الشاعر على تفجير الطاقات الايحائية المتنوعة الكامنة في الكلمات . فالالفاظ كيانات قائمة هي اشبه بالاحجار الهامدة في بناء القصيدة ، لها مهمة الابانة عن المعنى وايضاحه وتحليته ، ولم تتحول الى لآليء مشعة تتدفق في تموج حركة القصيدة بما يكشف عن حالة فريدة من معاناة الذات للموضوع . وهكذا ادى اقتصار العلاقة بين الشكل والمضمون على « وصف » المعنى ــ المضمون ، الى اعتماد طريقة في الاداء ذات طبيعة اخبارية ــ تقريرية بالدرجة الاولى ، تمثلت في سياق لغوي يجمع بين خصائص لغة المحادثة الشفهية في الخطبة ، ولغة السرد الصنعي في الرسالة ، بحيث يمكن القول : ان الشاعر قد استعمل اللغة في الشعر بطريقة لاتكاد تختلف كثيرا عما هي عليه في النثر .

لقد افتخر الشعراء باستواء لغتهم وبساطتها وبعدها عن الاناقة والقيود ، يقول الشبيبي ، وهو اشدهم ميلا للصنعة :

متى خيروني في الكلام ونسجه رضيت بسيط القول لم اتأنق[١٦٢]

ويمتدح الكاظمي شعر احد اصدقائه ، لانه خرج به من القيد الى الطلاقة :

الشعر لما جئته فرّجت عنه كل ضيق
قد كان في حزن الاسير فعاد في فرح الطليق[١٦٣]

ويقول الرصافي :

اذا رمت نصحا جئت بالنصح واضحا وما كان من شأني الكلام المعقد[١٦٤]

١٦٢ــ ديوان الشبيبي : ٤٣ .
١٦٣ــ ديوان الكاظمي : ٣٣٧/١ .
١٦٤ــ ديوان الرصافي : ٢١٤/١ .

وذهبوا الى ابعد من ذلك ، فشبهوا نظمهم في سهولته وانسجامه بالنثر ، يقول الشبيبي :

ونثرته هزجـا ، واثقـل شاعر لايستجيد الشعر حتى ينظم[165]

وبقول الرصافي :

وأرسلته نظما يروق انسجامـه فيحسبه المصغي لانشاده نثرا[166]

٨ ـ هذا الموقف الشعري الذي لايكاد يميز تمييزا اصيلا بين الشعر والنثر ، ربما كان ، في جوهره ، امتداداً للنهج التقليدي الـذي نظّر له ابن طباطبا[167] ، مع بعض الاختلافات الجزئية في ترتيب الاولويات الناجمة عن اختلاف طبيعة العصر • فكلاهما يرى في الشعر : لفظا ومعنى ، ولكن بينما كان شعراء ذلك العصر يعانون ـ بحكم هبوط عصرهم ـ من ازمة في المعاني ، فيعمدون الى تحوير افكار اسلافهم وكسوتها لغة انيقة زاخرة بالصنعة والتزويق ، فان شعراء اوائل القرن العشرين ، بحكم نهوض عصرهم ، يجدون المعاني تتفتح لديهم ، بيد ان امتداد سلطان التقليد، بما في ذلك خضوعهم لنمط عروضي صارم، اضافة الى قصور واقعهم الاجتماعي والثقافي ، هذه الاسباب لم تمكنهم من رؤية متغيرات عصرهم رؤية اصيلة ناضجة تتيح لهم امكانية ابـداع شكل متطـور يستجيب لجدة المضمون ويعمقها •

وبدلا من ان يتجهوا ، بجدية ، الى تطوير مواهبهم الفنية ، وتعميق وعيهم بالواقع ، واستلهام روح الجدة في عصرهم ببصيرة وكفاءة ، راح الشعراء الاشد حماسا للتجديد منهم ،يتشبثون بالدعوة الـى تقنيات

١٦٥ــ ديوان الشبيبي : ١٦٠ .

١٦٦ــ ديوان الرصافي ١/١٤٢ .

١٦٧ــ ينظر : الفصل الثاني : ٩٢ .

خارجة عن طبيعة فن الشعر يومذاك ، ترمي الى تسهيل سبل التعبير الاوضح عن المعنى ، الامر الذي جعل من تلك الدعوات مجرد تطبيقات شائهة زادت من تغريب الشكل عن المضمون ، وجعلت الموقف الشعري اكثر تشوشا وارتباكا [١٦٨] .

٩ ـ لقد ارتبط المعنى في الشعر بالقابلية العقلية للشاعر ، بينما ارتبط الشكل بالقدرة البيانية له . وكما تختلف القابلية العقلية في النظر الى المعنى بين شاعر واخر ، تختلف كذلك القدرة البيانية على التعبير عن المعنى من شاعر لاخر . واذا كنا قررنا ان رؤية الشعراء لموضوعاتهم قد اتسمت عموما بمحدودية الافق ، والنمطية ، وان الاختلافات بينهم لم تمتد الى اساس طبيعة الرؤية وجوهرها ، بل اقتصرت على تنوع طرائق النظر الى الموضوع ، فان موقفهم من الشكل ربما كان اكثر تعقيدا من ذلك . فمن جهة قادتهم مراعاة الوضوح الى وصف الفكرة بدلا من تشكيلها بالصورة ، على صعيد الرؤية ، واعتماد الكلمة نواة للتعبير بدلا من الجملة على صعيد اللغة [١٦٩] ، الامر الذي جعل لغتهم الشعرية ذات طابع بياني عموما .

ومن جهة اخرى ، قادهم القول بفصل الشكل عن المضمون ، اضافة الى اكتساب الشكل ، عادة ، ثباتا نسبيا اطول ، الى اعتماد الشكل الموروث للشعر العربي اساسا نموذجيا لتمثله واستعادته احيانا بحيث يمكن القول : ان الاتجاه نحو التقليد ظل الطابع الرئيس للغة الشعر ، وهذا ماسندرسه في الفصل القادم ، متخذين من الكاظمي والشبيبي ابرز ممثلين له .

على ان بقاء التقليد اصلا ، لاينفي التنوع في مستويات هذا التقليد ، فالشعراء يختلفون في اساليبهم اللغوية تبعا لثقافة كل منهم

١٦٨ـ حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : ٢٥ ـ ٣٠ .
١٦٩ـ الثابت والمتحول (٣ـ صدمة الحداثة) : ٧٢ .

وموهبته الفنية ومقدرته اللغوية . فاذا كان الكاظمي مثلا ، اميل الى لغة الخطابة ـ الارتجال ، وهو ماطبع لغته بطابع البداوة [170] ، فان الشبيبي اميل الى لغة الشعر العباسي ذات الطابع المدني ـ الصنعي : واذا اضفنا الى ذلك ان الشعراء الاشد حماسا للتجديد ، كانوا اكثر تنوعا في موضوعاتهم ، كما كانوا اكثر تأثرا بالمحاولات الداعية الى تجديد لغة الشعر ، فان ذلك كله قد انعكس على لغتهم الشعرية ، متمثلا في محاولات تجريبية نثروها داخل اطار الشكل التقليدي ، وتراوحت تأثيراتها بين اضطراب هذا الشكل حينا ، وسهولته حينا اخر . هذه المحاولات سندرسها في الفصل الخامس ، كما تجلت في شعر الزهاوي والرصافي .

١٠ ـ وفي رحم هذا الصراع بين التقليد والتجريب في لغة الشعر ، كانت محاولات اخرى تتلمس الطريق الى لغة شعرية تتجنب المزالق التي تعاني منها « لغة الشعر العصري » ، لا عن طريق الايغال في تغريب الشكل عن المضمون ، انما عن طريق رؤية اكثر عمقا لانسجامهما . هذه المحاولات قد اتخذت طريقين مختلفين : اتجه احدهما الى استلهام طاقات العربية الكلاسيكية وتفجيرها في رؤية اعمق ومعاناة اشد توترا لمشكلات الواقع ، وهو اتجاه بدأه الجواهري وتجلى على يديه في شعر الاربعينات ثم سار به الى نهاية الشوط . اما الاتجاه الاخر فقد كان يسعى الى التحول بلغة الشعر من جهوريتها ومباشرتها الى مناجاة هادئة لعواطف ومشاعر مكبوته ، ذاتية وعامة ، اطلقها ، على استحياء ، الشيخ علي الشرقي في البعض من قصائده الناجحة . في هاتين المحاولتين ظهرت بوادر التجديد في لغة الشعر الحديث في العراق ، وذلك ماسيعنى به الفصل الاخير من هذه الدراسة .

١٧٠ـ لغة الشعر بين جيلين ، ابراهيم السامرائي ، دار الثقافة ـ بيروت ، ص٣١ .

الفصل الرابع

التقليد في لغة الشعر بين الارتجال والصنعة

«الكاظمي - الشبيبي»

١

يتلقى الشاعر لغتــه عن الماضي ، فهو يرث نظامها الصوتي والدلالــي والنحوي ، مثلما يرث نظامها « البلاغي » الذي يجسده تراثها الادبي بمختلف اشكاله . وموقف الشاعر ، من حيث كونه مقلدا او مجددا ، انما يتحدد بضوء علاقته بالماضي ونظامه وبالحاضر ونظامه ، فاللغة ، من جهة ، هي اقوى مايربط الشاعر بالماضي ، وهو لايستطيع الافلات من نظامها او تحطيمه كليا ، بمعنى انه لايستطيع الغاء الماضي الغاء مطلقا . وهو ، من جهة اخرى ، يرى في تراثهــا الادبي رؤية جمالية ماضية لحالات واوضاع انسانية وثقافية لم تعد نموذجا للكمال في نظر الحاضر ، مادام لايستطيع ان يرى الحيــاة او ان يفكر بنفس الطريقة التي فكر بها السابقون ، ثم هو لايستطيع ، بالتالي ، ان يكتب بنفس اللغة التي كتبوا بها .

على هذا يتعين على الشاعر ان يتجاوز من التراث تلك المفاهيم والقيــم والمواقف والاشكال التي عبــرت عن حالات واوضاع لم يعد لها اثر حي في عصره ، في حين يتمثل من هذا التراث كل مايضيء رؤيته للحاضر ويغني تجربته الواقعية ويفتح له الطريق نحو مستقبل ابداعي ارحب ، مثل هذه الرؤية كفيلة ان تفجر في اللغة امكانية التفتح والتجدد ، فالرؤية الجديدة تعبر عن نفسهــا بشكل جديد ، واللغة كائن حي يتجدد ، وهي زاخرة ، ابدا ، بالقــدرة على

تجسيد تجربة الشاعر بكل مافيها من غنى وتوتر ، ومهمته ان يستخدمها استخداما يخرج بها عن المألوف المعتاد ، أي ان يفرغ الكلمات من دلالاتها التقليدية الموروثة ، ويشحنها بدلالات وايحاءات وقيم جديدة ، وبذلك يكون قد غسلها من آثار غيره ، وافرغها من ملكية الماضي ، وامتلك لغته الخاصة التي يقول بها مالم يقله احد قبله ، وذلك هو التجديد[١] .

اما حين يكون الشاعر قد وقع في اسر الماضي ، ودان له بالاولوية والكمال ، فهذا يعني انه استعار لعينيه منظارا من الماضي ليبصر به الحاضر ، بمعنى ان قيم الماضي تغدو النموذج الذي ينبغي ان يقاس عليه الحاضر ، لا العكس . ووفقا لهذه الرؤية ، فان مهمة الشاعر تنحصر ، اساسا ، في محاكاة ما يتلقاه واعادة تصنيعه ، او في احتذائه والنسج على منواله ، وهو بذلك ، لن يأتي بجديد ، لانه يكون كمن الغى ذاته وتخلى عن تجربة عصره ، واكتفى بأن يتحدث بلسان غيره ويردد اقوال سواه ، وذلك هو التقليد .

٢

يمثل النزوع الى التقليد في الشعر الحديث في العراق ، قبل الحرب الثانية ، امتدادا تأريخيا لظاهرة التقليد التي كان الشعر العربي عانى منها قرونا عديدة . وبالرغم من الاختلاف الظاهر في درجة ونوع التقليد بين شعراء اوائل هذا القرن وشعراء القرن الماضي ، الا ان الطابع السائد لشعر هذه المرحلة، ظل، في جوهره ، طابعا تقليديا[٢] حتى لدى اشد الشعراء حماسا للتجديد ؛ ذلك ان آثار التقليد في شعر الزهاوي والرصافي ، مثلا ، هي من الوضوح بحيث قررها غير واحد من الباحثين[٣] ، الا انها ليست بذات الكثافة التي تتجلى بها

---

١ ــ زمن الشعر ، ادونيس ، دار العودة ــ بيروت ١٩٧٨ ، ط٢ ، ص٤٠ ، ٧٨ .

٢ ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٥٤ .

٣ ــ حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث : ٦٧ ــ ٧٣ . شعر جميل صدقي الزهاوي ، علي عباس علوان ، رسالة ماجستير من كلية

في شعر الكاظمي والشبيبي مثلا، فهذان الشاعران يمثلان المحورين النموذجيين لظاهرة التقليد في لغة الشعر من حيث : تجليها المباشر في شعر الكاظمي (الارتجال) ، ومن حيث : احكامها النسبي في شعر الشبيبي (الصنعة) . ويمكن ان يعزى ذلك ـ على مايبدو ـ الى طبيعة البيئة التي نشأ هذان الشاعران في كنفها ، فهي بيئة دينية محافظة بطبعها[٤] ، زادها جمود العصر وانغلاقه تمسكا بالقديم وحفاظا عليه ، فقد تعلق اهلها ، وجدانيا ، بعتباتهم المقدسة التي وجدوا فيها رمزا لاجلال وتقديس تراث الاسلاف ، وكانت « العربية » الظاهرة الاولى في هذا التراث ، فقد ثقفوها منذ صباهم على يد اسرهم العربية المحتد اولا ، ثم كلفوا ببيانها وأدبها في حلقات الدرس ومحافل الادب التي كانت مدار شبابهم كله بعد ذلك .

وهكذا يتبين ان الذائقة اللغوية لشعراء هذا النهج قد تفتحت ، منذ الصبا ، على لغة الادب القديم ، ثم درجت عليها بعد ذلك ، حتى غدا كلف الشعراء بهذا الادب جزءا لايتجزأ من كلفهم بلغته ذاتها ، فلا بدع ، اذن، ان ينحوا في لغتهم الشعرية ، نحو مجاراة لغة القدماء ومحاكاتها . وبالرغم من ان هذا الادب لم يكن مقتصرا على عصر من العصور او نوع دون سواه ، بيد ان الاثر المباشر له يمكن ان يعزى الى تلك الطريقة التي تأثر بها الكثير من شعراء الشيعة من قبل ، والتي تمتد جذورها التاريخية الى اولئك الشعراء الذين عرفوا بنزعتهم الشيعية مثل السيد الحميري ودعبل الخزاعي ، والتي آلت زعامتها ، بعدئذ ، الى الشريف الرضي ثم من نهج نهجه من بعد ، بحيث ظل هذا النغم التقليدي محتفظا بايقاعه لدى كثير من شعراء النجف والحلة والكاظمية وكربلاء حتى العصر الحديث[٥] .

الاداب بجامعة القاهرة (بالطابعة) ١٩٦٥ ، ص٦٢٥ ـ ٦٢٨ . معروف الرصافي شاعر العرب الكبير ، قاسم الخطاط ورفيقه ، القاهرة ١٩٧١ ، ص٣٣٠ ـ ٣٣١ .

٤ ـ شاعر العرب عبدالمحسن الكاظمي : ١٧ ـ ٢١ ، الشبيبي شاعرا ، ٢٧ ـ ٣٢ ، ٣٤ ـ ٤٠

٥ ـ لغة الشعر بين جيلين : ٢٧ ـ ٣٠ .

ان رواية هذا النمط من الشعراء للتراث، تكاد، تذكرنا من بعض الوجوه، برواية القدماء له من حيث كثرة الحفظ وسعة الاطلاع ، فقد عرف الكاظمي بقوة حافظته ، « فوعي اكثر من اثني عشر الف بيت من مختار القصيدة، وكانت تواتيه ذاكرته ايضا، فبرز راوية يشار اليه بالبنان، حتى غدت له سليقه في محاكاة الفحول من الشعراء الذين حفظ آثارهم[٦] » ، بينما عرف الشبيبي بسعة اطلاعه وتنوع معارفه ، كما يتبين من طبيعة الموضوعات التي عالجها في شعره ، فضلا عن تآليفه وكتاباته واسهاماته في المجامع العلمية في العراق ومصر والشام ، خصوصا في مجال اللغة[٧] .

وبالرغم من ان المعارف التي تلقاها الشاعران ، هي اجمالا ، ذات طابع كلاسيكي ، غير انها لم تكن بدرجة واحدة من حيث مستوى التقصي والاستيعاب والتمثل . لقد اقتصر الكاظمي على نمط محدود من الثقافة الموروثة ذات الطبيعة الادبية ـ التاريخية غالبا ، والتي لاتتعدى رؤيتها للحاضر الحدود الظاهرية لاختلافه او ائتلافه مع الماضي ، وما دام الحاضر يشكل امتدادا سالبا او موجبا للماضي ، فان الاشكال التي عبر بها عن نفسه هي التي يمكن ان تعبر عن الحاضر ايضا . مثل هذه الرؤية تكتفي بحفظ اشكال الماضي ونقلها وترديدها ، بدلا من الدخول في مقارنته بالحاضر وتحليله بضوئه واستلهام خصائص كل منهما . لذلك كله تمثل الجنوح الى المحاكاة واضحا في شعر الكاظمي ، فلم يكد يخرج ، في الموضوعات التي عالجها ، عن الاغراض الموروثة ، التي هي عموما ، ذات افق شخصي ، كالمدح والهجاء والفخر والرثاء ومايجري مجراها . اما في طريقة النظم فقد « مشى على غرار قدماء الشعراء الذين اكتنزت حافظته روائعهم ، فاحتذاهم في الطراز »[٨]. وهكذا بدا الطابع البدوي اثيرا لدى الكاظمي في تقليده للشعر

٦ ـ عبدالمحسن الكاظمي ، رفائيل بطي ، ديوان الكاظمي : ٣/٢ .
٧ ـ الشبيبي شاعرا : ٩٩ ومابعدها .
٨ ـ ديوان الكاظمي ، نفسه : ٨/٢ .

القديم ، فهو « ينظم الشعر على طريقة شعراء عرب الجزيرة من حيث متانة الاسلوب وجزالة الالفاظ »[٩] . بل هو ربما جاوز ذلك الى تلبس السمت البدوي حتى في طريقة انشاد الشعر ، فقد « اختص بطريقة في تغنيه بشعره تغنيا بدويا »[١٠] .

هذا الاحتذاء في الطراز هو الذي يقف وراء ماعرف به الكاظمي من قدرة على الارتجال وحضور بديهة وطول نفس[١١] ، فما دام مضمون القصيدة يتأسس بالقياس على العلاقة بالماضي ، وشكلها على نقل او احتذاء الشكل الموروث ، فمعنى ذلك ان ركني القصيدة (المعنى والمبنى) حاضران في ذهن (ذاكرة) الشاعر ، وعلى حافظته الغزيرة ان تستعيدهما وتؤالف بينهما على طريقة قوله :

ما الشعر الا ذائب فكر   يجمد في اللفظ ما استقرا

وهكذا يبدو الشعر ، عند الكاظمي ، عملا سهلا لايكاد يكلف ذلك العناء الذي يقاسي منه الشعراء المبدعون ، انما يمكن لأي باعث آني ان يستثيره ، وما على الشاعر الا ان يصرف وهمه الى طبيعة الغرض الذي اليه يقصد حتى تأتيه المعاني أرسالا وتنثال عليه الالفاظ انثيالا ، كما يقول الجاحظ[١٢] ، وكذلك هو شأن الكاظمي ، فقد كان « يحضر الحفل العام او المجلس الخاص وتطرؤ مناسبة يدعى لان ينشد فيها شعرا ، فما هو الا ان يطرق اطراقة تسكن اطرافه فيها ثم يأخذ في الانشاد ، فلا تلمح ... اثرا للتكلف والجهد في ذلك الشاعر العربي الذي يفيض شعره عن بديهة وارتجال وكأنه الهام »[١٣] . ولكن اذا كان هذا الضرب من الشعر خصيصة من

---

٩ ـ صديقي الكاظمي ، عبدالقادر المغربي ، ديوان الكاظمي : ١٥/٢ .
١٠ـ ديوان الكاظمي : ٨/٢ .
١١ـ نفسه : ٨ ، ١٥ .
١٢ـ البيان والتبيين : ٢٨/٣ .
١٣ـ عبدالمحسن الكاظمي ، مصطفى عبدالرازق ، ديوان الكاظمي : ٧/١ ـ ٨ .

خصائص حياة البداوة[١٤] ، فانه ليس كذلك بالنسبة لشاعر القرن العشرين الذي هو، اساسا، احد ابناء حواضر العراق، وعليه، فبديهة الكاظمي هي ليست بديهة الشاعر البدوي ، فالباعث على قول الشعر مختلف عند كليهما ، فهو ، عند البدوي، شأن من شؤون حياته يتصل بدخيلة نفسه وصميم وجدانه، بينما هو عند الكاظمي ، سبب خارجي تدفع اليه الحاجة او المناسبة . مثلما ان اللغة التي يقول بها البدوي شعره انما هي لغة الفطرة والطبع ، وهي ليست ذات اللغة التي تلقاها الكاظمي بالرواية والدرس . وعليه ، فالارتجال ظاهرة طبيعية في المجتمع البدوي الأمي ، بينما يعد دخيلا على المجتمع المدني الذي صار يعتمد في ثقافته على القراءة والكتابة بدلا من التلقي الشفهي. وهكذا، فظاهرة الارتجال ، عند الكاظمي ، تلك التي حظيت باعجاب بعض معاصريه ، ليست، في الواقع ، الا ظاهرة دخيلة على العصر ، وهي لاتعدو ، رغم طرافتها ، سوى الامعان في التقليد والنسج على منوال الاقدمين[١٥] ، حتى لقد وصف شعره، خصوصا في مراحله الاولى ، بأنه محاكاة « عواطف وخيال الشعر البدوي القديم »[١٦] ، مثلما هو استعادة لبحوره وقوافيه[١٧] .

ان المستوى المباشر لمحاكاة لغة الشعر القديم وترديد اصدائه في الصياغة والايقاع ، هو الذي يقف وراء مايبدو من قلة التكلف والتعقيد ، والتردد بين القوة والضعف ، والغرابة والسهولة ، والنثرية ايضا ، في شعر الكاظمي[١٨] .

واذا كان الكاظمي يمثل المستوى الاولي والمباشر للتقليد ؛ مستوى النقل والاحتذاء ، فان الشبيبي يمثل المستوى الارقى للتقليد ؛ مستوى التوسع في الاطلاع على ثقافة الماضي والتعمق في دراستها ، والبلوغ مبلغ الكتابة والتأليف

١٤ـ ينظر الفصل الثاني : ٤ .
١٥ـ الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور : ٦٩ .
١٦ـ تطور الفكرة والاسلوب في الادب العراقي : ٩٩ .
١٧ـ ذكرى شاعر العرب ، عبدالرحيم محمد علي ، النجف ١٩٥٨ ، ص٩ .
١٨ـ شاعر العرب عبدالمحسن الكاظمي : ١٨٢ ومابعدها .

فيها[١٩] ، كل ذلك مصحوبا بشيء من الانفتاح على معارف الحاضر وثقافته[٢٠]. فهوالى كونه شاعرـ «عالم أديب وكاتب ومؤرخ»[٢١]. كمازادته تجاربه السياسية والاجتماعية سعة افق وعمق نظر فجاءت رؤيته للحاضر اشمل واغنى . وقد تجلى ذلك في طبيعة الموضوعات التي عالجها في ديوانه ، والتي هي ، في اغلبها ، ذات طابع فكري ـ اجتماعي ، فالى جانب الموضوعات الوطنية والاجتماعية ، هناك موضوعات الحكمة والاخلاق والالهيات ، وهي موضوعات تقتضي من الشاعر لغة منتقاة واحكام صياغة ، وقد فعل الشبيبي ذلك حتى بلغ مبلغ التأنق والصنعة بحيث شبه نفسه بزعماء الصنعة في الشعر العباسي : مسلم وابي تمام والبحتري والمتنبي[٢٢] .

ومن هذين المستويين : مستوى النقل والاحتذاء ـ المحاكاة، ومستوى الانتقاء واحكام الصياغة ـ الصنعة ، يتألف النهج الاساسي للتقليد في لغة الشعر الحديث في العراق ، بحيث « يستطيع الباحث ان يجمع بين شعر الشبيبي وشعر الكاظمي من حيث ان كليهما ينزع منزعا بدويا ظاهرا . وان في كليهما صنعة بادية تشعر القاريء بصنعة العصور المتأخرة »[٢٣] .

٣

يرتكز اتجاه التقليد في لغة الشعر ، اساسا ، على الفصل بين الشكل والمضمون ، هذا الفصل الذي قرره الشبيبي ، بوضوح ، حين وصف شعره بقوله :

في قديم من الصياغة الا انه حاز كل معنى جديد[٢٤]

١٩ـ الادب العصري : ١/١١٣ ـ ١١٤ .
٢٠ـ الشبيبي شاعرا : ٩٥ ، ٩٦ .
٢١ـ ديوان الشبيبي ، مصطفى جواد ، مجلة المعلم الجديد ، تشرين الاول ١٩٤٠ ، عدد (١) ، السنة (٦) ، ص٦٨ .
٢٢ـ ديوان الشبيبي : ١٤٩ . الشبيبي شاعرا : ٣٢٣ .
٢٣ـ لغة الشعر بين جيلين : ٥٧ .
٢٤ـ الشبيبي شاعرا : ٤٣٦ .

فالقصيدة ، في هذا المفهوم ، فكرة – معنى ، قبل كل شيء ، يصوغها الشاعر في نظام لغوي – ايقاعي يحقق وضوح الابانة عنها . ومهما اختلف المضمون ، فان نظام صياغته مقرر سلفا ، ذلك هو الشكل الذي اعتمده الشعر العربي على توالي العصور ، والذي ورثه عنه شعراء اوائل هذا القرن . هذا الشكل يقوم على مقياسين اساسيين تنبغي مراعاتهما ويستتبع أحدهما الاخر ، هما : الصحة والجودة . وعلى ذلك ، فالشكل النموذجي للشعر ، عند الشبيبي يمكن ان يتمثل في ثلاث خصائص هي : سلامة المبنى – الصحة ، وبلاغة العبارة – الوضوح (التأثير) ، وجمال الشعور والتصوير – الصنعة[٢٥] . فكأنه نظر بذلك الى علوم البلاغة ، فعلم المعاني هو علم الاحتراز من الخطأ في تأدية المعنى ، فأساسه سلامة المعنى وصحته ، والمبدأ الذي يقوم عليه هو مبدأ الخطأ والصواب . وعلم البيان هو علم الاحتراز من التعقيد ، ويقوم على مبدأ الوضوح ، وذلك بتنوع سبل التعبير عن المعنى . اما علم البديع فهو علم تحسين الكلام واضفاء الجمال عليه[٢٦] .

هذه الخصائص يمكن ان تقوم على الاسس التالية :

أ – مراعاة قواعد اللغة ونظامها المعهود ، وعدم تجاوز مبدأ « الضرورة » الذي اقره اللغويون .

ب – مراعاة شروط الفصاحة في الالفاظ ، كما قررها البلاغيون .

جـ – مراعاة مطابقة اللفظ للمعنى كما تتجلى في مبدأ « الاصابة » في الوصف ، و« قرب المأخذ » ، و« الايجاز » في التعبير ، وفي ذلك يقول الشبيبي :

واجمع اقوال الرجال أشدها   معانٍ كبار" في حروف قلائل[٢٧]

٢٥– أدب المغاربة والاندلسيين ، محمد رضا الشبيبي ، معهد الدراسات العربية – القاهرة ١٩٦١ ، (المقدمة) : ٨ .

٢٦– الثابت والمتحول (٣ – صدمة الحداثة) : ١٣٣ .

٢٧– ديوان الشبيبي : ٦١ .

د ــ ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في الصياغة عن طريق التشبيه والمجاز والكفاية ••• وتحليته بالمحسنات البديعية •

هـ ــ مراعاة نظام العروض المتمثل في وحدة الوزن والقافية . كما قرره العروضيون •

وبضوء هذه الاسس سندرس خصائص لغة التقليد ، لنرى الى اي مدى استطاع هذا النهج ان يحقق الاغراض التي كان يرمي اليها والتي تقوم ، جميعا ، على متابعة الأصل القديم ؟

❊ سلامة المبنى ــ الصحة

تتجلى متابعة الاصل القديم في مبنى الشعر التقليدي في : الكلمات والصيغ من حيث هي ابنية دلالية ، والاسلوب من حيث هو نمط من الصياغة والايقاع من حيث هو اطار لصياغة البيت والقصيدة •

١

المفردات والصيغ ــ النقل

تشكل المفردات والصيغ ، من حيث هي دلالات على المعاني اولا المرتكزات الاساسية في مبنى النهج التقليدي في الشعر ، ذلك ، لان العلاقة بين اللفظ والمعنى تقوم ، اساسا ، على المطابقة التي تضمن الوضوح • ولما كانت رؤية الشاعر للحاضر مؤسسة بالقياس الى علاقته بالماضي ، فان اللغة التي اكتسبت بمرور الزمن ثباتا (استقلالا) نسبيا ، تقاس ، هي الاخرى ، بمدى متابعتها للاصل ، اي ان استعمال الالفاظ يغدو مقصورا على بعدها الدلالي الذي لايكاد يتعدى نطاق استعمالها في الادب القديم عادة ، والذي هو ، بالنتيجة ، معناها في المعجم • ووفقا لهذه الرؤية ، فان الالفاظ لاتكتسب قيمتها من كونها رموزا ايحائية للتعبير عن موقف انفعالي او حدس داخلي في مخيلة الشاعر ، بل من كونها دلالات لتشخيص مداليل ذات طبيعة واقعية ــ عينية ، وهي ، بذلك ، تكاد تقوم مقام الاعيان التي اختصت بالدلالة عليها •

وما دامت وظيفة الالفاظ هـي التشخيص لا الايحـاء ، فمعنى ذلك ان طرق استعمالها تتشابه بين شاعر وآخر ، مثلما تتشـابه في الشعر والنثر ، وبذلك تكتسب صفة العمومية ، بحيث لاتكاد لغة الشاعر تتميز تميزا جوهريا من لغة امثاله ، وما يميزه من سواه يعود مقصورا على طبيعة الموضوعات التي يعالجها، والتي يتشكل ، بمقتضاها ، معجمه الشعري • اما طرائق استعمال اللغـة فتتشابه الى حد بعيد ، مادامت الكلمات تستخدم ضمن بعد دلالي واحد بين اللفظ والمعنى ، هو بعد المطابقة • ومادام هذا البعد يتمثل ، اساسا ، في اصل ماض ، هو الادب القديم ، فان اتباع هذا الاصـل هو المعـول عليـه في الاستعمال •

لقد ترتب على ذلك أن شكلت لغة الادب القديم المصدر الاساس للغة شعراء هذا النهج ، لافرق في ذلك بين شعره ونثره ، وان كانت السيادة للشعر طبعا ، وخصوصا ماينزع منه نزوعا بدويا • فالقاريء لايكاد يمر على قصيدة في ديوان الكاظمي او الشبيبي حتى يستوقفه لفظ او صيغة او تركيب او نمط من انماط الصياغة ، او اية اشارة قريبة او بعيدة تعود به الى بيت شعر قديم او مثل او آية او حديث او اي قول مأثور آخر ، او ربما الى مصطلح من علوم الاولين (فقه ، منطق، فلسفة، فلك، بلاغة، عروض ••) • وهكذا يمتد المعجم الشعري لدى شعراء هذا النهج عبر عصور ادبية ــ تاريخية متعددة ومتنوعة، ومادة هذا المعجم تأخذ امتداد وتنوع تلك العصور • لكنها ، على امتدادها وتنوعها ، تظل محدودة بحدود رؤية العالم من خلال اشيائه ووقائعه المحسوسة مباشرة ، ثم من خلال افكار الشاعر عنه ، وهي ، في كل الاحوال ، لاتتجاوز حدود تشخيص العالم وتذكره ووصفه ، بدلا من تصوره وتخيلـه واعادة خلقه • هذه الرؤية تتجلى ، على اشـدها ، في التخلي عن البحث في اصـالة الحاضر ، والنزوع ، بدلا من ذلك ، الى اقامته على اصالة الماضي ، فالشبيبي، مثلا ، لايبصر « الشهامة » في الحاضر ، انما « يتذكرها » في الماضي، ولايهزه مستوى عصره ، انما يهزه عصر العراق القديم :

انـي يـذكرنـي الشهامة (عنتر) فينا ، ووالد (عنتـر) ، (شـداد)
ويهـزني عصـر العراق تسـوسه (لخم) و(آل مُحرِّق) و(زياد)[٢٨]

لقد تجسدت هذه الرؤية في طغيان النزعة البدوية على لغة الشـعر . متمثلة في تذكر الصحراء واستيحاء ما يرتبط بها من طبيعة حسيـة : (أماكن، نبات ، حيوان ، نجوم، ظواهر طبيعية ، ادوات ... ومأشبه ، فضـلا عن اسماء الاعلام) . واذا كانت اسماء الاشياء تمثل ، في مخيلة الشاعر القديم، اشارات تعبر ، بطريق الحقيقة او الرمز ، عن حالات انسانية ارتبطت بها ، فانها لاتمثل ، لدى شعراء النهج التقليدي ، سوى دلالات اثرية ماضية ليس لها اثر حي في واقع الحياة ، ناهيك عن اثرها في وجـدان الشاعر ، اللهم الا ان يكون « التقليد » هـو ذلك الاثر ، والا فما معنـى هذه اللجاجة بذكر رمال الصحراء وسهولها ووديانها سوى كلف الشاعر بترديد اصداء الشعر القديم ؟ فهو لايدع فرصة تسنح الا وتذكر تلك الاماكن التي حفل بها الشعر القديم، والتي لانكاد اليوم نعرف شيئـا عن الكثـير منها مثـل : الحمى ، اللوى، المنحى، النقا، سلع، حاجر، شعب، عالج، زرود، عاملة، كاظمة، الجزع، العوير، ذي سلـم ، العلم ، أضـم ، القـاع ، العقيـق ، حـزوى ، الوعسـاء، الحجون ، تهامة، الحجاز، نجد ... ، او اشار الى جبل من جبال الجزيـرة ، مثل رضوى، ثهلان ، يلملم، حراء، حنين، متالع، شطيب ، شـروى، يذبـل، ثبير ...، اضافة الى ما ينبت فيها من نبات مثل : الشيح ، القيصوم، الرنـد، الند، العوسج، الصريم، الغضا، السلم ، السمر، الاثل، البان، الاراك ... ، او مايضطرب فيها من حيوان مثل : الفرس ، البعير ، الغزال ، الاسد، الذئب ، وكذلك الطيور والحيات ، وحتى الوعول والسعالي والجن والغيلان . ولا يقتصر الامر على ارض الصحراء انما يتعداه الى سمـائها وما فيها من نجوم مثل الثريا ، العيـوق، زحل، الشعرى ، النسر، المجرة، الجوزاء، السمـاك، كيوان، الفرقد ، فضلا عن الشمس والقمر ومايتصل بهما من جهات واوقات،

٢٨ـ ديوان الشبيبي : ٣٥ .

وفضلا عن الانواء الطبيعية كالرياح والغيوم والبرق والرعد والمطر وما يتصل بها • ثم هناك ايضا طائفة من اسماء الاعلام التي عرفها ديوان الادب القديم مثل : عاد، وثمود ، وتنوخ ، وتبع، ولخم، ولقمان، وعدنان، وقحطان، ويعرب، واياد، ومحرق، ولؤي، وهاشم، وعنتر ، وشداد، وحاتم، وقس، وسحبان، وباقل • وكذلك ليلى ، ونعمى، ومي ، ودعد، وأميمة، وسعاد، وهند •••

اما ادوات الحرب والصيد والرحلة ، وصفات المرأة والخمرة، فيحفل بذكرها ديوان الشعر التقليدي ايضا ، مقرونة ، عادة، بعدد غفير من صفاتها ومرادفاتها ،فالسيف في ديوان الشبيبي وحده هو : الصارم ، والفيصل، والمرهف ، والصمصام، والمشرفي ، والمهند[٢٩] • اضافة الى انه : الحسام، والخذم، والبتار ، والهندواني، والعضب الجراز لدى الكاظمي[٣٠] •

هذه المادة البدوية هي الاساس الذي يقوم عليه المعجم الشعري التقليدي ، اما المادة الاخرى التي تمتزج بها وتشكل جزءا مكملا لها ، فهي مايمكن ان نسميه « المادة الادبية ــ التاريخية » التي تمثلت في الشعر، اساسا، ثم في سائر صنوف فن القول العربي ــ الاسلامي من : قرآن ، وحديث ، وخطب ، واقوال مأثورة ، واشارات تأريخية ، ومصطلحات علمية ، وما الى ذلك •

ان عدداً غير قليل من الالفاظ والاشارات القرآنية ، كثيراً مايتردد في اثناء هذا الشعر مثل : الكهف ، والرقيم، والجنة، والنار، والروح، والريحان، والحور، والولدان ، والقانع، والمعتر[٣١] والحميم ، والزقوم، والغسلين، والمعروف ، والفحشاء، والشفع ، والوتر[٣٢] •••، بل اننا نجد صيغا اقتبست من القرآن وادخلت ، كما هي، في الشعر، مثل : « الكاظمون الغيظ » ،

٢٩ــ ديوان الشبيبي : ٧ ، ١٧ ، ٢٢ ، ٢٩ ، ٩٧ ، ١١٠ ، ١٥٤ •
٣٠ــ ديوان الكاظمي : ١/٢٠٤ ، ٢٢٤ ، ٣/٦٥ •
٣١ــ دوان الشبيبي : ١٠ ، ١٣ ، ١٧٤ •
٣٢ــ ديوان الكاظمي : ١/١٥٩ ، ٣/٥١ ، ٦٥ ، ٤٥ •

« جزاء وفاقا » ، « سبعا طباقا »، « كأسا دهاقا »، « قاعا صفصفا »، « العذاب الاليم »، « ملح اجاج » ، « الصراط المستقيم »[٣٣] ، « ألسنة حداد »، « ارم ذات العماد »[٣٤] ، « يا ليتها كانت القاضية »[٣٥] .

وهناك ايضا صيغ قرآنية اخرى دخلت هذا الشعر بعد ان اجرى عليها الشاعر شيئا من التحوير ، بيد ان صلتها بأصلها القرآني ظلت باقية ، كقول الشبيبي مثلا :

ولما ارتقى موسى على الطُور اشرقت　　من اللـه انوار عليـه ونـيران[٣٦]

لظى نضجت فيهـا الجلود وعـاذر　　بجاحمها ان ينضج القلب لا الجلدا[٣٧]

لقـد سـرّني اني عن الناس ملتوٍ　　ومنتبـذ مـن دونهـم بعراء[٣٨]

ومثله قول الكاظمي :

ما لبثنـا يـوماً ولا بعض يـوم　　بل لبثنـا السنـين رهـن جـوانا[٣٩]

دعونـي استبـد بـه دعوـي　　لكم ديـن ولي في الحب ديـن[٤٠]

بلغتك فاحلُل من لسـاني عقـدة　　لعلي ارى نهجا الى افضل الذكر[٤١]

وعدا ذلك ، ترد ايضا اشارات متفرقة الى بعض الاحاديث النبوية ، والاقوال المأثورة ، كاشارة الشبيبي الى حديث الرسـول الكريم : « اياكم وخضراء الدمن » ، في قوله :

٣٣ـ ديوان الكاظمي : ١/٢٠٦ ، ٢/١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٦٠ ، ٣/٢٠ ، ٦٩ ، ٧٠ .
٣٤ـ ديوان الشبيبي : ١٣ ، ٩٧ .
٣٥ـ ديوان الكاظمي : ٢/٢٩ .
٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ـ ديوان الشبيبي: ١٤ ، ١٥ ، ٧٧ . وانظر : القصص : ٢٩، النساء : ٥٦ ، الصافات : ١٤٥ .
٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ـديوان الكاظمي : ٢/٢٠١ ، ٢٧٤ ، ٣/٤٧ . وانظر : الكهف : ١٩ ، الكافرون : ٦ ، طه : ٢٧ .

ربمـــا تعجبنـــا ، مخضـرةً ، أربـع بالامـس كانت دمنـــا[42]

ومثله قول الكاظمي :

ولما علا السيـل الـرُبى وتزافرت كهول وضجت جِلـَّـة ودردِق[43]

او قوله مشيرا الى خطبة الحجاج المشهورة :

لقـد اينعـت تلك الرؤوس فبادروا الى قطفها واجنوا ثمارالصوارم[44]

كذلك وردت تضمينات واشاراتالى طائفة مـن الامثال والاقـوال المأثورة القديمة ، كقول الشبيبي :

قد اعتـذرنا وقد صـحت مقالتنـا اخوكم مُكره في الحرب لا بطل[45]

***

تحايا عاشـق الكسـل ـ افتتـانا ومـات اذل من فَقْـعٍ بقاع[46]

ومثله قول الكاظمي :

علـى ذكـره قد عـن لي غير ذكره ولا عجب فالشيء بالشيء يذكر[47]

***

وأبلـغ مـا أروم ، وكـل آت، وان بعدت مسـافتـه ، قريـب[48]

٤٢ــ ديوان الشبيبي : ١٠٥ ، وانظر : مجمع الامثال ، الميداني ، تحقيق : محمد محي‌الدين عبدالحميد ، مطبعة السعادة بمصر ـ ١٩٥٩ ، ط٢ ، ٣٢/١ .

٤٣ــ ديوان الكاظمي : ١٢٨/٢ . مجمع الامثال : ٩١/١ .

٤٤ــ نفسه : ١١٠ .

٤٥ ، ٤٦ ــ ديوان الشبيبـي : ٢٩ ، ٩٦ ، ١٧٣ . مجمع الامثـال : ٣١٨/٢ ، ٢٨٣/١ ــ ٢٨٤ .

٤٧ ، ٤٨ ــ ديوان الكاظمي : ٢٤٥/١ ، ٧٤ . وينظر : الوسيـط في الامثال ، الواحدي ، تحقيـق : عفيف محمد عبـدالرحمن ، الكويت ١٩٧٥ ، ص١٣٩ .

اما المادة التاريخية التي تمثل مادة واسعة حفل بذكرها شعر الكاظمي والشبيبي ، فتتجلى في ذلك الحشد الغزير من اسماء الاعلام العربية والاجنبية من : انبياء وملوك وخلفاء وولاة وقادة وشعراء ومفكرين من قبيل : آدم، وحواء ، ونوح، وسليمان ، وداود، وابراهيم، ويعقوب، واسماعيل، ويوسف، وصالح ، وموسى، وعيسى، ومحمد • كسرى ، وقيصر، وفرعون، وسابور، وازدشير، ونيرون، وجينكيز، وتيمور • علي، وعمر، والمنصور ، والرشيد، والامين، والمأمون، والمتوكل • سعد، وخالد، والاشتر، وزياد ، والحجاج ، ومعن، وطارق • المهلهل، ولبيد، وحسان، والحطيأة، والاخطل، وجرير، والفرزدق، وجميل، وكثير، وبشار، وابو نواس، ومسلم، وابو تمام ، والبحتري ، والمتنبي، والمعري • واصل، والجاحظ •

وهناك كذلك مايقترن ، عادة ، بسير امثال هؤلاء الاعلام من اديان وكتب : يهود، نصارى، اسلام، زبور ، توراة ، انجيل، قرآن • او آثار عمرانية : الخورنق ، السدير، بابل ، تدمر، بصرى، دمشق، واسط، بغداد، الانبار، سامراء • واقطار مثل : مصر، العراق، الحجاز ، الشام، الهند •••، كذلك مايتصل بها من آثار طبيعية : دجلة ، الفرات، النيل، بردى ••• ومن اجناس وقبائل : عرب، عجم، قريش، ترك، روم • وحروب : بدر، احد، الجمل، النهروان ، صفين، حطين•••، ومذاهب : معتزلة ، قدرية، اشاعرة •••

اما مصطلحات العلوم فكثيرة ، هي الاخرى ، خصوصا في شعر الشبيبي، مثل : العرض والجوهر ، الوجود والعدم، الاسماء والصفات، النفس والجسم، الروح والبدن، القديم والمحدث، القياس والبرهان ، الحدس والتخمين، الشك واليقين، البعض والكل، التقييد والاطلاق، السلب والايجاب، تنازع البقاء ، الشيء في حد ذاته ، تحصيل حاصل • الاجتهاد والتقليد ، الحلال والحرام، التوحيد والتثليث، السجود والركوع، التهليل والتكبير، الرواية والاسناد ، السنة والبدعة ، فرض عين ، الكبيرة • الاقطاب ، الفقراء، اهل الحال، العرفاء • الفال، الزجر، البروج، الطرد والعكس، الخط والدائرة•

الرفع والنصب والخفض ، الحواشي والمتون، النفي والاثبات، الامر والنهي، الجمع والمفرد، النحت والاشتقاق، المعرفة والنكرة، اللحن والاعراب • الحقيقة والمجاز ، اللف والنشر، الفصل والوصل، المعاني والبيان والبديع • الهزج والرمل والرجز •••

من هذا يبدو ان الماضي يكاد يستأثر بتفكير وتوجه الشاعر في مطلع هذا القرن ،حتى لتبدو علاقته بالصحراء العربية اوثق من علاقته بالمدن التي يحيا فيها ، فكأنه بذلك مغترب عن ثقافة عصره، الا حين يؤسسها على ثقافة الماضي • ولذلك فليس للحاضر، من هذا المعجم الوفير ، مايوازي المعجم القديم في شعر الكاظمي والشبيبي • ومعجم الحاضر هذا يتمثل في كونه امتدادا للماضي، قائما عليه ، ومقيسا بموجبه ، وعليه ، فانه يؤلف ، الى حدما ، الوجه القائم زمنيا للماضي ، ولذلك فمادته اللغوية ترمي الى التعبير عن اعيان ووقائع وافكار الحاضر ، منظورا اليها عبر لغة (مفردات ، صيغ، اساليب) الماضي • اي انه يتحدد ، مضمونا ، بموضوعات الحاضر التي عالجها الشاعران ، ويتحدد ، نوعا، بكونه امتدادا معاصرا لمعجم الماضي • وعلى ذلك ، فأنه يتشكل ، هو الاخر، من اسماء اعلام : ملوك ، امراء، ساسة ، قادة، زعماء، مصلحين، شعراء، مفكرين ، اصدقاء ، امثال الملك حسين والامراء فيصل وعلي وعبدالله ، الخديوي عباس حلمي الثاني ، آل سعود، آل عثمان ، ولسن، تشرشل، مكدونالد، بارمور، كرزن، ميشيل، سعد زغلول، مصطفى كامل ، طالب النقيب، جعفر العسكري ، نوري السعيد، مولود مخلص • طلعت، رشاد، مراد، فؤاد، احمد، محمود، نيازي، ناظم، انور، سليمان • جمال‌الدين، محمد عبده، محمد فريد، احمد لطفي ، محمد المازندراني • مصطفى صادق الرافعي ، محمود سامي البارودي، حافظ ابراهيم، معروف الرصافي ، عبدالحليم المصري • عبدالقادر المغربي ، فارس نمر، يعقوب صروف، علي يوسف، سليم سركيس، فهمي المدرس ، عبدالرحمن الشهبندر، محمد ابو شادي ، محمد لبيب •••

ثم مايقترن بهؤلاء من مناسبات : مدح، رثاء . هجاء، تكـريم، تهنئـة، تقريض، فخر .. وما اشبه ، او اماكن ومدن : يلـدز، رغـدان، الجـزيرة، الازهر، الاهرام، اسوان، حلوان، السويس، بغداد، حلب، دمشق، فلسطين، لندن، رومه، باريس، برلين ... او حروب : برقـة، البلقـان، طرابلـس، الشعبية ... اسلحة ، مركبات . او صحف : المقطم ، المؤيد ، المقتطف ، الهلال، الطان ، التايمس ...

ثم هناك ايضا الموضوعات ذات الطبيعة الفكرية كموضوعات السياسة والفلسفة والادب والاجتماع ، وهو مانجده عند الشبيبي خاصة مما سنشير اليه لاحقا .

٢

يتضح من العرض الاولي لاساسيات المعجم الشعري للنهج التقليدي ان المادة القديمة تشكل الاصول الرئيسة لهذا المعجم ، تلك المادة التي تتسم ، عادة، بمباشرة الدلالة وثباتها ، والتي تقوم الكلمات فيها مقام الاعيان التي تدل عليها ، هذه المادة هي اشبه بالعاديات القديمة . وهي ، لذلك، قد استخدمت لغرضين :

اولا ــ باعتبارها « نماذج » لقياس الحاضر بموجبها ، وتأسيسه عليها ، وهو ماسنعرضه في مكانه من هذا الفصل .

ثانيا ــ باعتبارها « وسائط » لاستحضار روح الماضي وبثه في كيان الحاضر بهدف تذكره واستعادته والحنين اليه . يقول الكاظمي :

تذكرت « شعبا » في رباها و« لعلعا » فهاج لك البرحاء شعب ولعلع(٤٩)

ويقول الشبيبي :

تذكرني عهد « الغميم » و« حاجر » سقته الغوادي حاجرا وغميمـا(٥٠)

٤٩ــ ديوان الكاظمي : ٤٦/١ .
٥٠ــ ديوان الشبيبي : ١٠ .

مثل هذا التوجه يعني ان الشاعر قد تقمص روح الماضي واستحال الى وسيط ينطق بلسانه ، اي ان التقليد ، في مثل هذه الحال ، يكون غاية بذاته لدى الشاعر ، ويتجلى ذلك ، بوضوح ، في استعمال حتى « الغريب » من لغة الماضي ، وهو غريب يحفل به شعر الكاظمي والشبيبي ، ففي المجموعة الاولى من شعر الكاظمي نجد مثل هذه الكلمات : السَبنتى (الجريء)، السبيب (شعر ذنب الفرس) ، قداميس (قديم)، البراجم (مفاصل الاصابع)، اليعملات (الابل)، العصبصب (الشديد)، الرعرع (الجبان)، الشمردل (الفتى الحسن الخلق)، الفنيق (الفحل) ، العمرد (الطويل)[٥١] . ومن امثلة ذلك في ديوان الشبيبي : الغربيب (الليل)، اليعافير (الغزلان)، التغطمط (اضطراب الموج)، الفرصاد (اللون الاحمر)، صياخيد (صخور)، العفرنى (الاسد)، الخريت (الدليل) ، المتغشمر (الظالم المتهضم) الرفل (الطويل الذنب) ، الوقيذ (المشرف على الموت)[٥٢] .

ولو اردنا ان نعلل استعمال مثل هذه الالفاظ بالضرورة التي تقتضيها اقامة الوزن او تستدعيها القافية ، او ان الشاعر قد استخدم البعض منها ضمن قرائن لايخفى معها المعنى ، او انه ، في احسن الاحوال ، قد عمد الى بعض منها لما فيها من ايحاء صوتي يقوي من دلالتها ، وهو امر نادر ، فاننا لانستطيع ان نعلل انصراف هذا الشاعر عن الكلمة الفصيحة المألوفة الى تلك القديمة الغريبة بالرغم من تماثلهما في الصيغة والدلالة . فبم نعلل ، مثلا ، انصراف الكاظمي عن استعمال كلمة « مثل » الى « شروى » في قوله :

ليس بين البيوت شَرواك الا — واحد قد سما به التوحيد[٥٣]

٥١ــ ديوان الكاظمي : ٥٢/١ ، ١٣٠ ، ٧٤ ، ١٠٧ ، ١١٤ ، ١٢١ ، ١٩٩ ، ٢٠٧ ، ٢٢٠ .

٥٢ــ ديوان الشبيبي : ٩ ، ٣١ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٧٦ ، ١١١ ، ١٢٢ ، ١٤٩ .

٥٣ــ ديوان الكاظمي : ١٨١/١ ، ١٠١/٢ .

او استعمال كلمة « شوشب » بدلا من « عقرب » في قوله :

ينساب سَـبْطا كالأيْم ُمرسَلَـها   وينثني شَـوْشَبَاً ُمجَعّـدها[٥٤]

او ما فعله الشبيبي حين رغب عن « نية » الى « طية » في قوله :

مالي تخرقت بطن الارض مرتجـلاً   لِطَيَّتي ، او الى توديع مرتحل ؟[٥٥]

لقد ترتب على تمكن هذه النزعة ان تحول « الجرح » الى « قرح » و « السراب » الى « آل »[٥٦] ، و« العرين » الى « خيس »[٥٧]، و« القمر » الى « زبرقان »، و« الرسالة » الى « ألوكة » أو « مألكة » ، و« البئر » الى « قليب »، « والحبل »الى « رشاء »[٥٨] ، « والمطر » الى « غيث، وحيا ، ونوء ، ووسمي ، وعهاد »[٥٩] . بل ان الكلف بالاغراب قد جاوز المفردات الى الجموع ، فقد جمع الشبيبي : « انثى » على « أناثى »، و« عبد » على « عبدان »[٦٠] . كما جمع الكاظمي : « ريح » على « ارواح »، و« حظ » على « احاظي »[٦١] . مثلما جاوز الاسماء الى الافعال والمصادر والمشتقات. وهو مانلمسه في شعر الشبيبي خاصة ، فقد رغب عن : « احتمل » الى « احتقب »، وعن : « قل » الى « أكدى »، وعن « ابقى » الى « أسأر »، وعن « يدعو » الى « يطّبي »[٦٢] . وعن « القديم » الى « الآبد »، وعن « المتكاره » الى « المتشانيء »[٦٣] ، واستعمل « الغرثان » و« الصادي » بدلا

٥٤ـ ديوان الكاظمي : ٢/٢٤٩ ، ١/٢٢٣ .
٥٥ـ ديوان الشبيبي : ١٤١ .
٥٦ـ نفسه : ٩٤ ، ١٠٠ ، ١٢٠ .
٥٧ـ ديوان الكاظمي : ١/٧٣ ، ١١٢ ، ٢/٨٥ ، ١١٤ ، ١٦٣ .
٥٨ـ نفسه : ١/١٣٣ ، ٩٠ ، ٢/٢٤٤ ، ١٣٤ .
٥٩ـ ديوان الشبيبي : ٤٦ . ديوان الكاظمي : ٢/١٣٤ .
٦٠ـ ديوان الشبيبي : ١٢ ، ١٣ .
٦١ـ ديوان الكاظمي : ١/٥٧ ، ١١٨ ، ١٥٩ ، ١٨٥ ، ٢/٢٩٤ .
٦٢ـ ديوان الشبيبي : ٣٩ ، ٤٩ ، ٩٤، ١١٤ ، ١٤٦، ١٢٠ .
٦٣ـ نفسه : ١٣٨ ، ١٥١ .

من : الجوعان والعطشـــان[٦٤] • وقد يقوده ولعـــه بالقديم ورغبته في مجاراة القدماء الى ان يبتديء قصيدته بمثل قوله :

من العاكف الثاوي على الربع قد اقوى ؟[٦٥]

وقديجمع التكلف الظاهر الى الغرابة في مثل قوله :

مكابدون على حالي «حفاً ووجى» في الرمل كلفة «اغذاذ واسئاد »[٦٦]

او قولـــه :

قتلـــو بقتلتك النفوس ، فأين هـــم
«ليدوا» النفوس مضاعة،و«يدوك » ؟[٦٧]

هذا العزوف عن المستعمل المألوف من الالفاظ ، والتشبث بما هو قليل الدوران على الالسنة من القديم والغريب ، انما يدل ، قبل كل شيء ، على تمكن نزعة التقليد من شعراء هذا النهج ، هذه النزعة التي لم تقتصـــر على المفردات انما تعدتها الى صيغ وانماط لغوية اخرى •

لقد زخر هذا النهج الشعري بكثير من التراكيب والصيغ التي استخدمت لزيادة تشخيص الدلالة وتقويتها عن طريق اسناد ، او وصف ، او اضافة احـــد الجزئين للاخر مثل : طار شعاعا ، سيم خسفا ، اقال العثرة ، صفر الوطاب، لا يألو جهدا ••• ، او : روضة أنف ، مجد مؤثل ، الخيل العراب، ديمة وطفاء، يد بيضاء ••• او : أسود الشرى ، جمر الغضا، ضربة لازم، شاكي السلاح، ضخم الدسيعة ••• الخ •

٦٤ـ نفسه : ٤٨ ، ٨٤ .
٦٥ـ ديوان الشبيبي : ١٤٦ .
٦٦ـ نفسه : ٤٨ .
٦٧ـ نفسه : ١٧٠ .

هذه التراكيب والصيغ ، ومثلها كثير ، كانت قد صيغت ، قديما، لتعبر عن دلالات اشد توهجا لايستطيع جزؤها المفرد التعبير عنها • وسواء اكانت قد استعملت بطريق الحقيقة ام الكناية والمجاز ، فقد تحولت ، بمرور الزمن وكثرة الاستعمال ، الى صيغ انطفأ توهجها ، بحيث عادت اشبه بتلك المجازات والكنايات المتحجرة التي لها صفة الحقيقة في الدلالة ، الامر الذي يجعلها، هي الاخرى ، جزءا من المعجم التقليدي القديم •

من جهة اخرى ، ادى اقتصار وظيفة اللفظة على التشخيص لا الايحاء الى ان تقوم مقام « الوسيلة » في الاشارة الى المدلول ، اي ان بالامكان استبدالها بما يشبهها و يرادفها في الدلالة ، وهي ظاهرة شائعة في الشعر التقليدي ، فهناك ، اولا، ماقام به شعراء هذا النهج من عملية استبدال الفاظ باخرى ، على نحو ملحوظ في قصائدهم[٦٨] ، دون ان يعني ذلك لديهم تغيير دلالة البيت او بنية القصيدة ، وهو ما اشرنا اليه في الفصل الماضي • ثم هناك ايضا تلك الكثرة الكاثرة من المترادفات والصفات التي تزخر بها لغة هذا الشعر ، والتي تقوم مقام الأصول في الدلالة ، بالرغم من ان اغلب هذه الاصول مما هو غريب على عصر الشاعر او بيئته او تجربته الشخصية ، ففي ديوان الكاظمي وحده ترد كل هذه الاسماء للخمرة مثلا ، فهي : المدام ، الطلا، ابنة العنقود ، الراح، الصهباء ، دم العنب، الجريال، الشمول ، الصرخد، الخندريس[٦٩] • ومع ان شاعراً كالكاظمي او الشبيبي، ربما لم يقيض له ان يرى الاسد ــ بله ان ينازله ــ مرة في حياته ، اللهم الا في حديقة حيوان ، او على صفحات كتاب قديم ، الا اننا مع ذلك ، نجد هذه القائمة من اسماء الاسد تتردد في قصائدهم ، فهو : السَبُع ، الليث ، الشبل، الهمام، الضغيم، القشعم، الضرغام، الضُبارم، القَسْوَرة، المُجَهْجه، العَفَرنى، الهصور، الرئبال ••• ، كما ان الشجاع هو ايضا : الباسل ، القرم، الفارس، الصنديد، الاصيد، الاشوس ، الكمي ، السَمَيْدَع ، البطل ، المغوار •••

٦٨ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٩٢ ــ ١٩٥ • الشبيبي شاعرا : قصي سالم علوان ، وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٥ ــ ٣١٩

٦٩ـ ديوان الكاظمي : ١/٣٤ ، ٥٤ ، ٢/٨٦ ، ١١٩ ، ١٣٤ ، ٢٥٢ •

هذه الظاهرة تشمل كذلك تلك الصيغ التي اشرنا اليها، فقد يستعاض، مثلا، عن : اسود الشرى ، بليوث الغاب ، وعن : المرض العضال، بالداء العياء ، وعن : رابط الجأش ، بثابت الجأش، وعن : أماط اللثام بكشف اللثام ... وهكذا . هذا فضلا عن تلك الصيغ والتراكيب التقليدية الاخرى التي تبدو اقل غرابة عن العصر او ايغالا في البداوة ، مثل : عمر مديد، عدو لدود، صديق حميم، صخرة صماء... ومايجري هذا المجرى، وهو كثير[٧٠] . الامر الذي لايدع مجالا للشك في طغيان المادة التقليدية القديمة على المعجم الشعري لدى الكاظمي والشبيبي .

٣

الصياغة ـ النمط

تجري صياغة الكلام العربي عامة وفقا لقوانين الاسناد ـ الاعراب . هذه القوانين التي وضعت تحت اسلوبين معتمدين في العربية هما : الخبر والانشاء اللذان يؤديان وظائف الكلام المتنوعة ، والتي يمكن حصرها في ثلاث : اخبارية (الاعلام ، الرواية ...) ، برهانية (التحليل ، والتدليل ...)، تخييلية (الجمال ، الشعر ...)[٧١] . والوظيفتان ، الاولى والثانية تؤديان المعاني العقلية التي تجري في « الشعر والكتابة، والبيان والخطابة، مجرى الادلة ... والفوائد .. ، ولذلك تجد الاكثر من هذا الجنس منتزعا ... من آثار السلف ... او ترى له اصلا في الامثال .. والحكم المأثورة »[٧٢] . هذا النوع من المعاني الذي له طبيعة المعنى « الصريح » « الثابت » ، « هو ، في الاكثر ، يسردعلى السامعين معاني معروفة وصورا مشهورة ، ويتصرف في اصول هي ... كالاعيان الجامدة التي لاتنمى ولاتزيد، ... وكالحسناء

٧٠ـ ديوان الكاظمي : ١/٨٢ ، ١٧٤ ، ١٨٣ ، ١٨٥ ، ٢٨٨ ، ٢٩٠، ٢٩٣ .
٧١ـ الثابت والمتحول ٣ ـ صدمة الحداثة : ٢٩٦ .
٧٢ـ اسرار البلاغة : ٢٤١ .

العقيم ، والشجرة الرائقة لاتمتع بجنى كريم »[٧٣] . بمعنى ان هذه المعاني تستمد اصولها من الخارج ؛ من الواقع القائم ــ بماضيه وحاضره ــ مباشرة، او انها تنقل افكارا عنه صادرة عن العقل وعما جرت عليه العادة والتقليد، بطريقة الاخبار والسرد وكل مايحقق (الوضوح) ، ويعني ذلك ، بالضرورة ، استخدام اللغة بطريقة (المطابقة) ، فالشاعر ، مثلما يستخدم المفردات والصيغ كما هي في اصلها الوضعي ــ الاصطلاحي ، يستخدم الاساليب اللغوية كما جرت العادة والتقليد على استخدامها ، وعليه ، فان تقليد اساليب الاقدمين والنسج على منوالهم، هو اول مايستهوي اولئك الشعراء ، من طراز الكاظمي والشبيبي ، الذين لايكادون يتجاوزون التعبير عن المعاني العقلية المباشرة . وقد كان من جراء ذلك ان لغتهم الشعرية لم تعد تمثل طريقة الشاعر في نظم الكلمات على وجه مخصوص ، قدرما تمثل براعته في حسن التأليف بين صيغ وانماط واطر لغوية واسلوبية سابقة ، ودقة مهارته في صياغتها، بحيث لم يكن التمايز بين شاعر وآخر قائما على موهبة كل منهما في ابداع لغة شعرية متميزة، قدر قيامه على التفاوت في براعة صنعة التأليف واحكام الصياغة . وذلك عينه هو التفاوت بين لغة الكاظمي والشبيبي .

٤

لقد تبلورت من جراء كل من الحاجة والتقليد ، انماط من الصياغات اللغوية ، ظل الشعراء يتوارثونها جيلا عن جيل ، خصوصا حين يبدأون القصيدة او يستأنفون فكرة من افكارها في مقطع او بيت . هذه الانماط اتخذت ، بمرور الزمن ، طابع « الكليشهات » او « الاطر » الاثرية المحدودة الدلالة ،والتي تعيد الى الذهن تلك الانماط من الأساليب التي درج الشعر القديم على ترديدها ، والتي يمكن ان نلتمس الكثير من امثلتها في شعر الكاظمي والشبيبي . فهناك ، مثلا ، تلك الادوات التي اعتاد البيت القديم ان

٧٣ـ نفسه : ٢٤٤ ، ٢٥١ .

يبتدأ بها ، مثـــل : ألا ، رب ، الواو ••• ومايجري مجراها[٧٤] • وفي نطاق اسلوب الخبر ترد مثل هذه الصيغ : نحن الألى ، عهدي بهم ، لم أدر ، لست أدري ، يقولون ، قالوا ، ان انس لم أنس ، بكر النعي ، لا نصف ، لاغرو ، لا بدَّ ، غير بدع ••• وامثالها[٧٥] • اما في اسلوب الانشاء فتبدو هذه الانماط اكثر شيوعا ، فهناك الانشاء الطلبي الذي يكون بالأمر والنهي مثل : قف ، قل ، دع ، سل ، هب ، كفى ، كلاني ، علاني ، سمعا ، بعدا ، مهلا ، قدك ، رويدك ، حنانيك ، عم صباحا ، عد عن ، أعد نظرا ، هون عليك ، شاور نهاك ••• وامثالها ، كمـــا يكون بالاستفهام والنداء مثل : مابال ، الى كم ، اجدك ، ياخليلي ، الا ايها ••• ومن صيغ الانشاء الاخرى : ليت شعري ، لعمـــرك ، وأيم اللـــه ، للـــه درك ، سقى ، رعى ، قاتل ، بارك ••• الله ، وامثالها •

ان امتزاج اسلوبي الخبر والانشاء ، واقترن صيغهما بعضهـــا ببعض في البيت الواحد ، كاقتران النداء بالطلب والاستفهام مثلا ، قد قاد الى استعادة او احتذاء تلك الانماط الاسلوبية التي جرى عليها الشعر القديم ، ويتمثل ذلك في مستويات متعددة ، فهناك مستوى « الاشارة » بالصيغة التي تذكر باصلها ، كقول الشبيبي :

كِلانـــي اكابدْ في العـــراق بليـــةً وليـــلا بارجـــاء العراق بهيمـــا[٧٦]

٧٤- ديوان الكاظمي : ١٥٤/١ ، ٢٠١ ، ٢٠٤ . ديوان الشبيبي : ٩ ، ٤٣ ، ٥٣ ، ٧٢ .

٧٥- ديوان الشبيبي : ٢٩ ، ٤٠ ، ١٦٧ ، ١٧٥ ، ١٨٨ ، ١٩٣ . ديوان الكاظمي : ٥٣/٢ ، ١٤٩/١ ، ١٥٢ ، ٢٧٤ ، ١٠٠/٢ ، ٢٠٧ ، ٢٨/١ ، ٧٧ ، ١٠٨ ، ١٤٨ ، ٣٢٦ ، ٢٤٢/١ ، ٣٤٣ ، ٤٩/٢ ، ٣٥/١ ، ٧٩ ، ٢٠٩ ، ١٢٠ ، ١٣٩/١ ، ١٣٦/٢ ، ٢٧١ .

٧٦- ديوان الشبيبي : ٩ .

فانه يذكر بقول النابغة :

كِليني لهمٍّ يا أُميمة ناصب وليل اقاسيه بطيء الكواكب[77]

أو قوله :

فيالق حين استنفرت مستجاشة

مشت للردى مشي القطا الكُدْر أو أهدى[78]

فانه يذكر بقول الطرماح :

تميم بطرق اللؤم أهدى من القطا[79] ...

وهناك مستوى آخر من التنميط يجاوز الاشارة الى ما « يقرب من العبارة » كقول الكاظمي :

أيا بانة الوعساء من أعلم الذوى[80] .....

وهو مايذكر بالصيغة التي افتتح بها ذو الرمة بيته :

أيا ظبية الوعساء بين جُلاجِل[81] ......

٧٧- ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧ ، ص٤٠ .
٧٨- ديوان الشبيبي : ١٦ .
٧٩- ديوان الطرماح : تحقيق : عزة حسن ، دمشق ١٩٦٨ ، ص٥٩ .
٨٠- ديوان الكاظمي : ١/٤٧ .
٨١- ديوان ذي الرمة ، تصحيح : كارليل مكارتني ، كمبريج ١٩١٩، ص٦٢٢ .

ثم يتسع اثر العبارة ، في ابيات اخرى ، ليبلغ مبلغ « التضمين الجزئـي » ، كقول الكاظمي :

وساوس واحاديث ملفقة[٨٢] .....

الذي يكاد يكون تضمينا لقول ابي تمام :

تَخَشُّرصا وأحاديثا ملفقة[٨٣] .....

ومثل ذلك قوله :

هتفت له في غمرة بعد غمرة[٨٤] .....

معيدا الصيغة التي استخدمها المتنبي في قوله :

وتسعدني في غمرة بعدغمرة[٨٥] .....

والكاظمي يفعل ذلك في عجز البيت مثلما فعله في الصدر ، كقوله :

ويصيب كل خفية   ولربما خفي الصواب[٨٦]

مستعيدا بذلك قول المتنبي :

وما جهلت اياديك البوادي   ولكن ربما خفي الصواب[٨٧]

٨٢- د وان الكاظمي : ١٠٠/١ .

٨٣- ديوان ابي تمام (شرح التبريزي) ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ، ١١٢/١ .

٨٤- ديوان الكاظمي : ١٩٦/١ .

٨٥- ديوان المتنبي (شرح الواحدي) ، تحقيق : فريدرخ ديتريصي ، برلين ١٨٦١ ، ص٤٦٢ .

٨٦- ديوان الكاظمي : ٧٧/١ .

٨٧- ديوان المتنبي : ٥٤٦ .

او قد يوزع اجزاء التضمين على شطري البيت كما فعل ببيت جرير :

الستم خير من ركب المطايا   وأندى العالمين بطون راح؟[٨٨]

فقد فرق صدره اجزاء في قوله :

ألستم خير من ركب المطايا   على الميدان او ركبوا؟[٨٩]

ولا يقف التنميط عند هذا الحد ، انما يتجاوزه الى مستوى آخر ، هو مستوى النسج على منوال الشعر القديم ، وترديد اصدائه العروضية ، كقول الشبيبي في مطلع قصيدته :

أما لأسير في هواك سراح ؟[٩٠] .....

ناسجا على منوال مطلع قصيدة ابي فراس الحمداني :

أما لجميل عندكن ثواب ؟[٩١]

ويبدو النسج على منوال المتنبي واضحا في عجز قول الكاظمي :

ونقتل وقتنا لعبا ولهوا   ويقتلنا الزمان بلا قتال[٩٢]

والمتنبي يقول :

نَعُدّ المشرفية والعوالي   وتقتلنا المنون بلا قتال[٩٣]

٨٨ـ ديوان جرير : تأليف : محمد اسماعيل عبدالله الصاوي ، دمشق ـ بيروت ، ص٩٨ .
٨٩ـ ديوان الكاظمي : ١٣٩/١ .
٩٠ـ ديوان الشبيبي : ٤٠ .
٩١ـ ديوان ابي فراس الحمداني ، دار احياء التراث العربي ـ بيروت، ص٦٥ .
٩٢ـ ديوان الكاظمي : ١٣٢/١ .
٩٣ـ ديوان المتنبي : ٣٨٨ .

ويبدو النسج على المنوال واضحا تماما في قول الشبيبي :

كم تنبذون لنا ذنبا فنعذركم[٩٤] ......

فقد استعاد نمط الصياغة في قول المتنبي :

كم تطلبون لنا عيبا فيعجزكم[٩٥] ......

وقد يبلغ الامر عند الشبيبي حد استعارة الفاظ المتنبي نفسها اذ يقول :

يامن يعز علينا ان نؤنبهم[٩٦] ......

فانه يتأثر المتنبي في قوله :

يا من يعز علينا ان نفارقهم[٩٧] ......

اما حين يمتد الولع بمجاراة الانماط التقليدية ، فيشمل البيت كله، مرددا اصداءه الايقاعية ، وزنا وقافية ، فانه يكاد يتحول الى ايقاع قديم على طبل محدث، كقول الكاظمي :

لافرعها طاهر الأروم ولا   يعرف طيب النِجار مَحْتِدُها[٩٨]

مستعيراً نمط بيت المتنبي :

لاناقتي تقبل الرديف ولا   بالسوط يوم الرهان اجهدها[٩٩]

بل هو قد لايكتفي بذلك ، انما يستعير الفاظ المتنبي نفسها في قوله :

له أياد علي ضافية   اجحد نفسي ولست اجحدها[١٠٠]

٩٤– ديوان الشبيبي : ٢٧ .
٩٥– ديوان المتنبي : ٤٨٥ .
٩٦– ديوان الشبيبي ٢٧ .
٩٧– ديوان المتنبي : ٤٨٤ .
٩٨– ديوان الكاظمي : ٢/٢٥٢ .
٩٩– ديوان المتنبي : ٩ .
١٠٠– ديوان الكاظمي : ٢/٢٥٠ .

والمتنبي يقول :

لــــه أيــاد علــي ســابقــة اعــدّ منهــا ولا اعـدّدهــــا[١٠١]

ثم هناك ، اخيرا، مستوى النقل الحرفي لشكل الشعر القديم ومضمونه، كما يتمثل ذلك في التضمين على صعيد البيت، والمعارضة على صعيد القصيدة . ومن الامثلة على التضمين قول الشبيبي مضمنا صدر بيت الكميت :

« بأي كتــاب أم بأية سنــة » يبيحون ظلمــي سنــة وكتابا[١٠٢]

او مضمنا عجز بيت النابغة في قوله :

مضت قرون ودالت قبلها دول «اخنى عليها الذي اخنى على لبد[١٠٣]

وقد لايقتصر التضمين على الشعر وحده ، انما يشمل ايضا الامثال والاقوال المأثورة كما رأينا ذلك ، فضلا عن الاقتباس من القرآن والحديث .

اما تضمين البيت برمته فانه يمثل ، بالرغم من قلة وروده[١٠٤] ، المستوى الحرفي للتقليد ، شأنه في ذلك شأن المعارضة على صعيد القصيدة . مثل هذا المستوى كان شائعا في شعر القرن الماضي ، اما شعراء اوائل هذا القرن فلم يظهر في دواوينهم الا على نحو محدود، بالرغم من صدور مجموعة من القصائد لشعراء قدامى ومحدثين ، عارضها الجواهري واصدرها جميعــا في ديوان أسماه « حلبة الادب »[١٠٥] .

١٠١ـ ديوان المتنبي : ١١ .

١٠٢ـ ديوان الشبيبي : ٦ .

١٠٣ـ نفسه : ٨٤ ، ديوان النابغة الذبياني : ١٦ .

١٠٤ـ ديوان الكاظمي : ١٤٣/٢ ، ١٥٠/٤ .

١٠٥ـ حلبة الادب ، محمد مهدي الجواهري ، طبع وشرح : ضياء سعيد ، المطبعة الحيدرية ـ النجف ١٩٦٥ ، ط٢ ، ص ٣ .

١

لايمثل « التضمين »، على صعيد البيت ، و« المعارضة »، على صعيد القصيدة ، سوى المظهر الادنى للتقليد • اما مستوى التقليد لدى شعراء مطلع القرن العشرين ، فقد ترقى عما كان عليه في القرن الماضي ، الى استعارة المادة القديمة ، اساسا لتلبية متغيرات الحاضر الى حدما ، بالرغم من ان التأليف بين اجزاء هذه المادة وصوغها انما كان يجري ضمن الاطار الايقاعي التقليدي المتمثل في وحدة الوزن والقافية ، بما يجعل من هذا النمط البنية الهيكلية التي يسكنها الحاضر ، ويمثل « البيت » حجر الزاوية او الركيزة في هذه البنية ــ الهيكل • وعلى ذلك ، فالايقاع (الوزن والقافية) انما يشمل البيت اولا ، وهو ، فضلا عن اثره الموسيقي ، يتحكم في اسلوب صياغته ايضا ، بمعنى ان الايقاع هو الذي يقف ، في الواقع ، وراء ماسمي بالضرورة الشعرية، خصوصا مايتعلق منها بسلامة المبنى •

وبالرغم من اختلاف موقف القدماء من الضرورة في الشعر(١٠٦) ، الا انهم يتفقون على ان الشعراء انما يركبون الضرورات بسبب « المضايق التي يدفعون اليها عند حصرة المعاني الكثيرة في بيوت ضيقة المساحة ، والاحراج الذي يلحقهم عند اقامة القوافي التي لامحيد لهم عن تنسيق الحروف المتشابهة في اواخرها ، فلابد من ان يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة الى عسف اللغة بفنون الحيلة • فمرة : يعسفونها بازالة امثلة الاسماء والافعال عما جاءت عليه في الجبلة ، لما يدخلون من الحذف عنها او الزيادة فيها • ومرة : بتوليد الالفاظ على حسب ما تسمو اليه هممهم عند قرض الاشعار »(١٠٧) ، وهكذا يتبين لنا

١٠٦ــ النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، نعمة رحيم العزاوي ، وزارة الثقافة والفنون ــ بغداد ١٩٧٨ ، ص١٥٥ ومابعدها .

١٠٧ــ التنبيه على حدوث التصحيف ، حمزة بن الحسن الاصفهاني ، تحقيق : الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مطبعة المعارف ــ بغداد ١٩٦٧ ، ص١٥٧ ــ ١٥٨ .

ان الضرورة هي « عسف اللغة » الذي تقتضيه طبيعة صناعة الشعر كما تتجلى في الايقاع اساسا ، وان لها وجهين : احدهما سلبي ، يتمثل في تغيير ابنية الكلمات بالحذف او الزيادة ، وهو ماسنعرض له بعد قليل . والاخر : ايجابي . يتمثل في تنمية اللغة عن طريق توليد الالفاظ والصيغ الجديدة التي تقتضيها تجربة الشاعر ، وليس في شعر النهج التقليدي شيء من هذا، اللهم الا اذا ادخلنا في دائرة التوليد ، تلك الالفاظ التي اضفى عليها العصر دلالات مخصوصة، ثم استعملها الشعراء بدلالاتها العصرية تلك، وهي الفاظ تدخل، غالبا، في باب السياسة او العلم ، مثل : الشرق ، الغرب، الوطن، الامة، المجتمع ، الشعب، الجماهير، الدولة، السياسة، الحكومة، السيادة، الاستقلال، المبادىء، الاحزاب، العدل، المساواة، النهضة، الحضارة، الاكتشاف، الاختراع ، الكهرباء، العناصر، الفلز، الباخرة، القطار، السيارة ... وما أشبه . كما انزلقت بعض الكلمات والتعابير العامية مثل : القبلي والبحري من المصرية الدارجة[١٠٨] ، وكقول الكاظمي :

تشريف مولانا لنا عقد الفخار لكل جيد[١٠٩]

اما الكلمات الاجنبية فقد أشرنا الى أمثلة منها قبل قليل .

هذه الكلمات وأمثالها ، هي اما كلمات عربية نقلت من دلالة عامة الى دلالة مخصوصة ، واما كلمات اجنبية مقصورة ، هي الاخرى ، على مداليل عينية قائمة ، وهي ، بنوعيها ، لاتدخل في دائرة « التوليد » في اللغة قدر دخولها في دائرة « التحديث » اللغوي الذي اقتضاه العصر ، بل ان معظم الكلمات الاجنبية ظلت ، في استعمالات الشعراء لها ، نيئة دخيلة لم تسغها عربيتهم ، ولم يحتمل شعرهم نبوها وثقلها، حتى لقد بدت، في اغلب الاحيان، مساحات شائهة في بنية هذا الشعر ، كما هو الامر، مثلا، في قول الكاظمي :

١٠٨ـ ديوان الكاظمي : ٢٧٥/١ .
١٠٩ـ نفسه : ٢٣٥/٢ .

يا سبة الجاني وأية سبة   تلك التي عرفت بسيكس بيكو؟[110]

او قول الشبيبي :

يا بابل البحر الخِضَم سحرتنا   سحرا أرى هاروت في «تَتَنْيك»[111]

والامثلة على ذلك كثيرة .

اما « التحديث » على مستوى الصياغة فيتمثل ، على نحو محدود ، في الوقوع في سهولة لغوية تبلغ مبلغ الصيغ والعبارات النثرية الدارجة على الالسنة ، مثل : « عن قريب » في قول الكاظمي :

واني لأرجوا عن قريب لنا اللقا   وعما قليل يقرب المتباعد[112]

ومثل : « في الحقيقة » في قول الشبيبي :

اذ لستَ وحدك ، في الحقيقة ، ذاهبا   طيَّ الردى ، بل انت والاسلام[113]

كذلك يتمثل في الاكثار من ايراد اسماء الاعلام واضافة بعضها الى بعض بحيث تستأثر بمساحة كبيرة في البيت ، كقول الشبيبي :

كأن لم يكن انجيل عيسى بن مريم   ولااوحيت توراة موسى بن عمران[114]

او قول الكاظمي :

ولتَقْتَدِ الاحزاب اما جاهدت   بجهاد «حزب الاتحاد السوري»[115]

١١٠- ديوان الكاظمي : ١٤٦/٤ .
١١١- ديوان الشبيبي : ١٦٩ .
١١٢- ديوان الكاظمي : ٣٢٢/٢ .
١١٣- ديوان الشبيبي : ١٨٦ .
١١٤- نفسه : ٥١ ، ١٢ .
١١٥- ديوان الكاظمي : ٢٩٩/١ .

كما يتمثل ايضا في بعض الصيغ التي ربما اندست في اللغة عن طريق الترجمة ، مثل « بسيط القول » عند الشبيبي[116] :

متى خيروني في الكلام ونسجه — رضيت بسيط القول لم أتأنق[117]

ومثل « قتل الوقت »[118] عند الكاظمي :

ونقتل وقتنا لعبا ولهوا — ويقتلنا الزمان بلا قتال[119]

وربما امتدت السهولة الى البيت برمته فيأتي كقول الكاظمي :

بارك الله فيكم — بارك الله في الهمم
وسلام عليكم — وسلام على الكرم[120]

٢

اما الوجه الاخر للضرورة فيتمثل في تلك التغييرات التي يضطر الشعراء الى اجرائها على بنية الكلمة ، اضافة او حذفا ، حين تقتضي ذلك اقامة الوزن او يستدعيها بناء القافية . ولن نعرض هنا لتلك الضرورات التي درج الشعراء على اعتبارها حقا من حقوقهم ، والتي سوغها لهم قدامى النقاد واللغويين وفي مقدمتهم الخليل بن احمد الذي اثر عنه : ان « الشعراء امراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ، ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من اطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود ، والجمع بين لغاته ،

١١٦ـ لغة الشعر بين جيلين : ٦٧ .
١١٧ـ ديوان الشبيبي : ٤٣ .
١١٨ـ التغريب في اللغة ، ابراهيم السامرائي ، مجلة عالم الفكر ، مجلد١ ، عدد ٤ ، الكويت ١٩٨٠ ، ص٢٢١ .
١١٩ـ ديوان الكاظمي : ١٣٢/١ ، ديوان الشبيبي : ١٢٩ .
١٢٠ـ نفسه : ٢٦٣/٢ . تنظر امثلة اخرى في : شاعر العرب عبدالمحسن الكاظمي : ١٨٨ ـ ١٨٩ .

والتفريق بين صفاته ، واستخراج ماكلت الالسن عن وصفه ونعته ، والاذهان عن فهمه وايضاحه ، فيقربون البعيد ، ويبعدون القريب ، ويحتج بهم ولايحتج عليهم[١٢١] ... »

ويتضح من قول الخليل ان « امارة الكلام » هذه، انما خص بها الشعراء لانهم يستعملون اللغة استعمالا « ابداعيا » ، فيجيئون « بما كلت الالسن عن وصفه ونعته، والاذهان عن فهمه وايضاحه » ، ومادام الامر كذلك فينبغي الا تقف رسوم اللغة وقواعدها عقبة في سبيل ابداعهم ، لان الابداع هو، في الوقت ذاته ، الطريق الى نماء اللغة وثرائها ، وعليه، فالشاعر المبدع يحتج به ولا يحتج عليه . اما حين يقف وراء ركوب الضرورة ضعف الموهبة الفنية لدى الشاعر ، فلا تعود الضرورة ، آنذاك ، سوى تشويه للغة، مثلما هي تشويه للمعنى ايضا . وعليه، فلا ينبغي النظر الى الضرورة من حيث جوازها من عدمه، انما ينبغي النظر اليها ، قبل ذلك ، من حيث حسنها من عدمه، مادام « الشاعر لم ينظم شعره ، وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول ، اوما جرى مجراهما ، وانما غرضه ايراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن ، المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة »[١٢٢] ، كما يقول ابن الاثير، وهذا يعني انالضرورة جزءمن بنية الشعر وصناعته، شأنها في ذلك شأن الكلمات والصيغ والاساليب الاخرى التي يستخدمها الشاعر ، وهي انما تكتسب اهميتها من حالة نظمها في البيت او القصيدة ، لاخارجا عنهما . بمعنى انها قد تكون حسنة في موضع ، وربما لن تكون كذلك في آخر ، اذ ليس لها طابع مطلق في الغالب . فقطع همزة الوصل، مثلا ، من الضرورات الشائعة كثيرا في الشعر ، لكنها أخلت بايقاع البيت في قول الكاظمي :

الى أخ ان اشتكى من أذى　　　كان على ما اشتكى مسعدا[١٢٣]

١٢١- منهاج البلغاء : ١٤٣ - ١٤٤ .
١٢٢- المثل السائر : ١/١٨ - ١٩ .
١٢٣- ديوان الكاظمي : ١/٩٠ .

وقولـــه :

توهجت احمـــرار الطـــرف شأنهـــا قـــد زان طرفك يافتانة الحور[١٢٤]

وتخفيف المضعف من الضرورات الجائزة ايضا ، لكنه جاء مخلا في قول الكاظمـــي :

فكـــأنـــي بمـــن يطيـــب لقـــاه بأبي الطيب حاضرا وابن هاني[١٢٥]

ومد المقصور ، هو الآخر ، جائز ، لكنه يبتعد عن اصل الكلمة كثيرا في قول الكاظمي :

فأنت منـــى نفسي وأنت حبيبهـــا فدى لك نفسي من مناءو من حب[١٢٦]

كما ان تسكين المتحرك جائز ، هو الآخر ، لكنه ثلم قافية الكاظمي في قولـــه :

ومـــن لحســـين ينتمـــي بخـــلالـــه فلاغرو ان تعنو له البدو والحضر[١٢٧]

هذا ، في حين لا نحس ، اليوم ، بوقع الضرورة في قول الكاظمي :

فبينـــا المـــرء ينعـــم في دمـــقس اذ اتخـــذ التـــراب له فراشـــا[١٢٨]

مثلما احسن بها الاصمعي حين انكر على عدي بن الرقاع قوله :

وقد أرانـــي بهـــا في عيشـــة عجب والدهـــر بينـــا له حـــال اذ انتقـــلا

١٢٤ـ نفسه : ٧٧/٢ .
١٢٥ـ نفسه : ٢٣٥/١ .
١٢٦ـ نفسه : ٢٢/٣ .
١٢٧ـ ديوان الكاظمي : ١٩٦/١ .
١٢٨ـ نفسه : ١١١/٤ .

قائلا : « ليس من كلام العرب ان يقولوا : بينا كذا اذ كان كذا . انما هو : بينا كذا كان كذا »[129] .

على اننا نحس بوطأة الضرورة في قول الشبيبي ، مثلا، بالرغم من جريانه على قواعد اللغة :

قتلوا بقتلتك النفوس ، فأين هم ليدوا النفوس مضاعة ويدوك[130] ؟

و« الضرورة » مثلما تخل بسلامة الايقاع ، تخل كذلك بسلامة المبنى ، وهو ماتراه في شعر الكاظمي خاصة ، فقد استعمل ، مثلا، الفعل « حرم » مزيدا بالهمزة في أوله ، دون ان يراعي ان هذه الزيادة قد خرجت به الى معنى آخر ليس هو المراد في قوله :

نفثات مُضنى حجّبته يد الضنى وعدت عليه فأحرمته لقاكا[131]

ذلك ان الفعل «أحرم» لايرد بمعنى «حرم» الا في حالة مخصوصة[132] . ويفعل الشيء نفسه حين يستعمل الفعل « يوعد » بمعنى « يعد »، فيخرج به من معنى « الوعد والموعد » في الاصل، الى « الايعاد والوعيد » في قوله :

توعدني باللقا وأحسبها تنجز يوم الحساب موعدها[133]

ثم هو لايكتفي بذلك حتى يضيف اليه عيبا من عيوب القافية، هو « الاقواء »، اذ بينما ترد الدال مضمومة في سائر ابيات القصيدة، ترد في البيت المذكور مفتوحة .

١٢٩ــ الطرائف الادبية ، تصحيح : عبدالعزيز الميمني ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة ١٩٣٧ ، ص٨١ .

١٣٠ــ ديوان الشبيبي : ١٧٠ .

١٣١ــ ديوان الكاظمي : ٣٤٨/١ .

١٣٢ــ لسان العرب ، دار صادر ــ بيروت ١٩٥٥ ، (حرم) : ١٢٥/٤٩ .

١٣٣ــ ديوان الكاظمي : ٢٤٩/٢ .

ويعمد الكاظمي الى الفعل « اساء » فيحذف الهمزة من اوله وآخره لكي تستقيم له القافية ، فيحيله الى مسخ تكاد تنقطع صلته بأصله[١٣٤] يقول :

سيان عندي بعد صحبي أحسن المقدار أم سا[١٣٥]

ومثل هذا الحذف المخل، تلك الزيادة المخلة التي زادها الكاظمي على كلمة (ابن) لتستقيم قافيته، فقال متأثرا خطى الاقدمين :

ليس الفتى من لم يكن لابي المكارم ابنما[١٣٦]

ومن الضرورات ايضا ضمه ماقبل واو الجماعة في الماضي المعتل الآخر بالالف ، كقوله :

بنوا الرجاء على غير الحجى فوهت تلك الحصون وأقوت تلكم الأطم[١٣٧]

وحين يفعل ذلك في القافية يقع في « سناد الحذو » ، وهو عيب من عيوبها، فيقول في قصيدة حركة الحرف الذي قبل الردف مضمومة :

أَزِفت ساعة المنى فهنيئا للأُلى قد رأوا المنى وأروا نا[١٣٨]

وفي تعديته الفعل « أفضى » يعدل عن الحرف « الى »، الذي هو الاصل في تعدية هذا الفعل[١٣٩] ، الى « اللام » في قوله :

وقالوا : الشرب قد أفضى لهذا الحال ما أفضى[١٤٠]

١٣٤ـ لسان العرب (سوأ) : ١/٩٦ ـ ٩٧ .

١٣٥ـ ديوان الكاظمي : ١/٣١٠ .

١٣٦ـ نفسه : ٢/٣٠٣ ، ديوان ابي تمام ، ٣/٢٣٥ ـ ٢٣٦ .

١٣٧ـ نفسه ١/١٠٠ .

١٣٨ـ ديوان الكاظمي : ١/١٧٣ .

١٣٩ـ معجم الافعال المتعدية بحرف ، موسى بن محمد المكياني الاحمدي ، دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٧٩ ، ص٢٧٧ .

١٤٠ـ ديوان الكاظمي : ١/٣١١ .

وتضطره القافية الى ان يتخذ « الرشوق » مصدرا للفعل « رشق » بدلا من « الرشق » ، مصدره الصحيح[141] ، وذلك في قوله :

لا تَـرْمِ لكـن دلّهـا طـرق الـرماية والـرشـوق[142]

ولم يقتصر اثر القافية ، حذفا او اضافة ، على الكلمات العربية فقط ، انما امتد ايضا الى الكلمات الاجنبية ، فزادها نبوا وتشويها ، فمدينة « برلين »، مثلا ، تتحول الى « برلن » في قول الشبيبي :

ارى (لندنا) تاهـت وحـق لمثلها (فباريز) صفرمن سناك و(برلن)[143]

مثلما يتحول مدفع (الهاون) الى (هاوون) عند الكاظمي :

ان يبثـوا الـى التعارف رُسـلا كان ذا مـوزرا وذا هاوونـا[144]

٣

ولا تقف وحدة القافية وراء هذه العيوب في سلامة المبنى ، والاخلال بالايقاع فحسب، انما تقف ايضا ، شـأنها شأن الوزن ، وراء النزوع الـى التقليد متمثلا في تلك الصيغ الكثيرة المستعارة من الشعر القديم ، والتي اتخذ منها الكاظمي والشبيبي قوافي لاشعارهم ، حتى ان هذه الصيغ سـرعان ما تنقلنا الى البيت الاصلي الذي استعيرت منه ، فقول الشبيبي ، مثلا :

عمدت الى كأس السلو فذقتها وكأس الجوى، طعمان احلاهما المر[145]

١٤١ـ لسان العرب (رشق) : ١١٦/٣٩ ـ ١١٧ .
١٤٢ـ ديوان الكاظمي : ٣٣٧/١ .
١٤٣ـ ديوان الشبيبي : ١٢٨ .
١٤٤ـ ديوان الكاظمي : ١٦٥/١ .
١٤٥ـ ديوان الشبيبي : ١٦٦ .

يذكرنا حتما بقول ابي فراس :

فقال اصحابي : الفرار او الـردى ؟ فقلت هما أمران ، أحلاهما مر[146]

بل ان الكاظمي في قوله :

لم يبق مني البين غـير بقيـة ان لم تكن ذابت اسى فكأنْ قـدِ[147]

انما يعود بنا الى تلك القافية القديمة الغريبة التي جاء بها النابغة في قوله :

أَفِـدَ الترحّـل غـير ان ركابنا لما تزلْ برحالنا وكأنْ قـدِ[148]

وحين نقرأ قول الكاظمي :

غداة أرانا من مضارب عزمه لدى الروع ما من دونه ذُعر الذعر

ومن لم يكن من عزمه وثباته له عسكر مجر هنا العسكر المَجْر[149]

يذكرنا قوله : « ذعر الذعر » بقافية المتنبي :

تمرست بالآفات حتى تركتهـا تقول : أمات الموت ام ذعر الذعر؟[150]

كما يذكرنا « العسكر المجر » بقافيته الاخرى :

وتضريب اعنـاق الرجال وأن ترى لك الهبوات السود والعسكر المجر[151]

١٤٦ـ ديوان ابي فراس الحمداني : ١٣ .
١٤٧ـ ديوان الكاظمي : ٢/٦٤ .
١٤٨ـ ديوان النابغة الذبياني : ٨٩ .
١٤٩ـ ديوان الكاظمي : ١/١٩٥ .
١٥٠ـ ديوان المتنبي : ٢٨٤ .
١٥١ـ ديوان المتنبي : ٢٨٥ .

ومثل ذلك يمكن ان يقال عن الكثير من امثال هذه الصيغ التي ظلت تتردد في الشعر العربي حتى فقدت عائديتها تقريباً ، من قبيل : سقط المتاع ، حول قلب ، نظر شزر، محجلة غر، برق خلب[١٥٢] ، الانجم الزهر، غارة شعواء، همة قعساء[١٥٣] ، وامثالها .

وفضلا عن ذلك كله ، فالقافية ايضا، مصدر من مصادر الاغراب، فهي التي احالت « الخمر » الى « جريال » في قول الشبيبي :

مورد الوجنتين احمر لونهما كأن نضح اعاليهن جِرْيال[١٥٤]

وهي التي احالتها الى « صرخد » في قول الكاظمي :

قُمْ عاطني الراح راح أكؤسها تلك الكؤوس يطيب صَرْخَدُها[١٥٥]

ويزداد الامر وضوحا في تلك القصائد التي بنيت على احدى القوافي الصعبة التي سماها القدماء « القوافي النفر » ، فقد ركب منها الشبيبي : الضاد، والطاء والواو ، وركب من « القوافي الحوش » ، وهي أصعب ، قافية الشين . اما الكاظمي فركب من الاولى : الزاي ، والضاد، والطاء، والهاء، ومن الاخرى : الثاء والشين . وهي، جميعا، قواف ركبها القدماء من قبل فجاءوا بكل غريب[١٥٦] . وحين فعل الكاظمي والشبيبي ذلك سقطا في اغراب وثرية

١٥٢– ديوان الشبيبي : ٩٦ ، ١٢٥ ، ١٦٧ .

١٥٣– ديوان الكاظمي : ١/١٩٦ ، ٢٨٤ ، ٢٩٠ .

١٥٤– ديوان الشبيبي : ١١٩ .

١٥٥– ديوان الكاظمي : ٢/٢٥٢ .

١٥٦– المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، عبدالله الطيب المجذوب ، مصر ١٩٥٥ ، ١/٥٩ ، ٦٣ .

١٥٧– ديوان الكاظمي : ٣/٣٢ – ٣٣ ، ٥٤ – ٥٥ . وانظر : ٤/١٠٨ – ١١٠ .

بعيدين عن طبيعة الشعر وروح العصر معا، فجاءت كلمات مثل : الرعوث، الكريث ، الدلوث، مرازي ، وزواز ... وأمثالها[١٥٧] .

٤

ان حالة التعارض التي تنشأ عن احتذاء نمط من الصياغة ، ضمن اطار مرسوم من الايقاع ، هذه الحالة التي تقف ، عادة، وراء ركوب الضرورة والاغراب ، يمكن ان تقف ايضا ، وراء ظاهرة « التلفيق » في الصياغة، كما يتمثل في بيت الكاظمي :

ونقتـــل وقتنـــا لعبـــا ولهوا   ويقتلنـــا الزمان بـــلا قتـــال[١٥٨]

فقد لفقه من لغة الترجمة (ونقتل وقتنا)، ثم من لغـــة القرآن (لعبـــا ولهوا)[١٥٩] ، ثم تأثر لغة المتنبي في صياغة عجز البيت (تقتلنا المنـــون بـــلا قتال)، وهو ماشرنا اليه قبل قليل . كذلك يمكن ان تقف ايضا وراء ركوب اللغة الضعيفة ، كالتي وردت في قول الشبيبي :

فمـــا هانوا مـــن اجتمعـــوا   ومـــا سادوا مـــن افترقـــوا[١٦٠]

٥

يمكن ان نستخلص مما سلف ان « سلامة مبنى » الشعر التقليدي تقوم على الاسس التالية :

أولا ــ ان المفردات والصيغ تكتسب صحتها من كونها مستعارة من الاصل ــ المعجم القديم ، او جارية عليه ، بمعنى ان مقياس الصحة هو القدم ، اساسا ، وعليه ، فالغريب او المألوف ، والوعر أو المأنوس ، والاصل او الترادف ، والموصوف او الصفة ، يمكن لاي منها ان يفي بنقل الدلالة المطلوبة عند الحاجة .

١٥٨ــ ديوان الكاظمي : ١/١٣٢ .
١٥٩ــ الانعام : ٣٢ ، محمد : ٣٦ .
١٦٠ــ ديوان الشبيبي : ٩١ .

ثانيا ــ ان الاسلوب يكتسب صحته من كونه مستعاراً من اسلوب الادب القديم، او جاريا عليه ، بمعنى ان مقياس صحة الاسلوب هو متابعة نمط الصياغة القديم ، احتذاء ، او تلفيقا ، أو تضمينا (ومعارضة) ، وعليه ، فلا اهمية للسهولة او التعقيد ، والايجاز او الاطناب، والحذف او الذكر ، مادامت لاتخرج عن نمط الاسلوب القديم .

ثالثا ــ ان الايقاع يكتسب صحته من اتباع قواعد الايقاع القديم ، وعليه ، فهو يتخذ شكل « الاطار » المعد لأن يتضمن ذلك المعجم من المفردات في ذلك النمط من الصياغة . وفي حالة حدوث « التعارض » يلجأ الشاعر الى ركوب مبدأ « الضرورة » ، الذي اقره القدماء .

**** بلاغة العبارة ــ الوضوح**

١

تقوم طبيعة المعنى ، في الشعر التقليدي ، على رؤية الحاضر بالقياس الى الماضي ، باعتبارهما متعاقبين في الزمن ومتوازيين في الرؤية توازي الاصل (الماضي) وصورته (الحاضر) ، وتجري هذه الرؤية اما : باستحضار الماضي من حيث هو ، اعيان ، هيئات ، حركات، الوان، معان، صفات، واتخاذها رموزاً للحاضر بشكل مباشر ــ صريح . واما بنمذجة الحاضر عن طريق المقارنة والمشابهة مع الماضي ــ البيان ، وتلك هي الخصيصة الجوهرية لبلاغة هذا الشعر . والمستوى الاول لهذه الرؤية يمثل الاغراق في التقليد كما يتجلى في المقدمات التقليدية لكثير من قصائد الكاظمي مثل « نعم اهل مصر انتم خير امة » و« دعوني اجوب هذي الدياميم » و« رحلة مصر »[١٦١] وسواها ، وكبعض قصائد الشبيبي مثل : « عاذل وعاذر » و« الحب والشكوى » و« لولا الهوى »[١٦٢] ، وموضوعات هذا الضرب من الشعر هي امتداد للموضوعات التقليدية في الشعر القديم ، كوصف المرأة والديار واماكن اللقاء

١٦١ــ ديوان الكاظمي : ٤٦/١ ، ٥٤ ، ٦٣ .
١٦٢ــ ديوان الشبيبي : ٩ ، ١٤٦ ، ١٥٠ .

وما يقترن بها من شجر او طير ، ووصف الرحلة ، او ما يتصل بركوب الصحراء وطبيعتها ، وما الى ذلك . هذه المادة التقليدية تستدعى لتقوم مقام البديل المباشر عن الحاضر ، فالشبيبي، مثل الشاعر القديم، يبدأ قصيدته بالوقوف على «الربع» الذي «اقوى» مستفهما عن « العاكف الثاوي » الذي يشكو اليه مايعانيه قائلا :

من العاكف الثاوي على الربع قد اقوى تكلف شكواه عسى تنفع الشكوى[١٦٣]

او هو ينادي « أثلاث القاع » التي تذكرنه « عهد الغميم وحاجر » ، فيدعو له بالسقيا :

ويا أثلاث القاع روّعها الظما متى يتجلى روضكن وسيما ؟
تذكرنني عهد الغميم وحاجر سقته الغوادى حاجرا وغميما[١٦٤]

وقد يعلل نفسه ان يرى « القوم » « أدلجوا » الى غاياتهم « وجيفا » و« رسيما » فيقول :

اعلل نفسي ان ارى القوم أدلجوا وجيفا الى غاياتهم ورسيما[١٦٥]

مثلما يتمنى ان يرى بدلا من روابي حلوان ربى الجزيرة العربية مثل « رضوى » و « ثهلان » ، فيقول :

فيا ليتها كانت ربى عربية مكرّمة منهن رَضْوى وثَهْلان[١٦٦]

اما الكاظمي فانه اوغل في التقليد واحرص على استحضار الماضي ، فطالما وقف على الديار ، ودعا لها بالسقيا :

سقى دار نُعْمى الحيا المنسجِمْ وروّى ثراها سحاب الدِيَمْ[١٦٧]

١٦٣ـ ديوان الشبيبي : ١٤٦ .
١٦٤ـ نفسه : ٩ ـ ١٠ .
١٦٥ـ نفسه : ١٠ .
١٦٦ـ ديوان الشبيبي : ١٢ .
١٦٧ـ ديوان الكاظمي : ٢/٢٥٨ ، ٢٤٧ .

وطالما سأل العقيق ولعلعا فما اجابا :

اتــرى العقيــق مجـاوبـا امـا سـألـت ، ولعلعـا ؟[168]

او تذكر عهود حزوى فأهاجت له ذكرياته :

فأذكرتني عهـود حـُــزوى ورب ذكـر يهيـج ذكـرى[169]

او اقسم بالحجون والمصلى وما ضماه :

يمينـا بالحَجون وبالمصلّـى ومـا ضـم المصلى والحجون[170]

ولا يقتصر مجال استحضار الماضي على الوجه البدوي انما يتعـداه ، ايضا ، الى وجهه الحضري مثلما يتجلى في استعمال مصطلحات العلوم القديمة، وهو ما يبدو ظاهرا في شعر الشبيبي خاصة حين يخوض في موضوعات الحكمة والاخلاق والفلسفة والعلم والادب وما أشبه ، فهو فيلسوف ، مثلا ، حـين ينظر الى الشعر على انه لفظ ومعنى ، ثم يقرن اللفظ بالجسم والمعنى بالروح، ويرى السر في الروح لاالجسم :

معانيك ارواح هياكلها اللـّغى وسِـرّك في الارواح لا فيالهياكل[171]

وهو من المتكلمين حين يتحدث عن الحسن ، كما يراه ، في صدوره عن الطبع وسلامة الذوق ، فيقول :

من الطبـع والذوق السليـم أدلة كفت ناقد الاشيـاء وضع الدلائل
اذا قام حسن الشيء في حـدّ ذاته فاثبات ذاكالحسن تحصيل حاصل[172]

168ـ نفسه : 2/158 .
169ـ نفسه : 1/123 .
170ـ نفسه : 2/274 .
171ـ ديوان الشبيبي : 63 .
172ـ نفسه : 64 .

وهو نحوي حين يخاطب الدهر قائلا :

يا دهــر مــن لفظــك الدهــري احسبه
ومــن بنــائك مشتقــا ومنحوتــا[١٧٣]

وهو فقيه اذ يقول :

ضــلّ من عطلــوا ، ومــن شبّوه بسواه ، وأخطــأ (القَــدري ّ)
شيعــا أصبحــوا ، (فمعتــزلي) ليس يصبو لرأيه (الأشعري)[١٧٤]

هذا الضرب من الشعر يمثل حالة من حالات هجر الحاضر والارتداد عنه الى الماضي ، ويمثل المستوى المباشر للغة التقليد ، فبلاغته في فصاحة الفاظه، وسلامة عبارته ، وصحة اعاريضه وقوافيه •

اما المستوى الاخر للرؤية التقليدية فيتمثل في نمذجة الحاضر من خلال مناضرته او مقارنته مع الماضي ، وكأنهما متوازيان • وتجري هــذه النمذجــة باتخاذ مادة الماضي من : اعلام، اماكن ، نبات ، حيــوان ، ادوات ، مظاهــر طبيعية ، اشارات تأريخية ••• وما أشبه ، نماذج لقياس الحاضر ، أو قرائن لبيانه • فالشاعر التقليدي ، مقتديا بالشاعر القديم ، حين يتذكر دار الحبيب، مثلا او مكان اللقاء به ، او يشير الى لازمة من لوازم الحب كأن تكون شجرة او طيرا او كوكبا ••• ، فانه يتخذ من ذلك كله قرائن ترمز الى الحبيب ذاته او تدل على مواصفات جماله او تشير الى مايعانيه الشاعر من حبــه ، وعلى ذلك يمكننا ،مثلا ، تحليل المواصفات النموذجيــة لجمال المرأة في شعر الكاظمي والشبيبي الى مجموعة من القرائن الحسيةـ التقليدية التي يختلط فيها :النبات (بان ، غصن، ورد، نرجس، تفاح، مسك •••)، والحيوان (غزالة، ريم، مهاة، ظبية، ليث، حية، عقرب•••)، ومظاهر الطبيعة (كوكب، قمر، بدر، شمس، برق، كثيب •••) ، وبعض الادوات (دمية سيف، سهم، رمح •••) •

١٧٣ـ ديوان الشبيبي : ٧٥ •
١٧٤ـ نفسه : ١١٦ •

هذه التشكيلة التي تتسم بطابعها الحسي ، تتسم ، قبل ذلك ، بكونها اشكالا كلية قائمة بذاتها ، مستقلا بعضها عن بعض، الامر الذي يجعل علاقتها بالاصل (شكل المرأة) ، علاقة التناظر والمشابهة بين كل جزء على حدة، وليست علاقة تشكيلية متمازجة الالوان ، متداخلة الابعاد يكمل بعضها بعضا في حالتي الحركة والسكون ، وبعكسه ، فكيف ترى يكون شكل المرأة الذي تركب من كل هذه المواد المتباينة ؟ انه ، حتما ، في غاية الغرابة والشذوذ . قياساً على ذلك يمكن ان نشير الى بعض المقاييس الموروثة التي اعتمدها الشعر التقليدي باعتبارها المقاييس النموذجية لبيان المعنى ، ومن ثم بلاغته كذلك .

لقد ارتبطت الجبال بالهول والرسوخ وقوة التحمل ، والكاظمي يشبه هول موج البحر الذي ركبه بجبال شرورى وهي تتقلع :

يطالعنا من كل فج ، كأنه جبال شَرَوْرى اصبحت تتقلع[175]

وقارن قوة التحمل لدى الانسان العظيم بما لايطيقه يذبل وثبير :

ولربما حمل العظيم من الورى مالم يطقه يَذْبُل وثَبِير[176]

اما الشبيبي فقد حمل من الهم مايجهد متن « رضوى » ويبهظ جبلي « حنين » :

حملت الهمَّ يُجهد متن رَضْوى ويبهظ حمله جبلَي حُنَين[177]

وعليه ، فالجبل في فخامته وقوته ورسوخه يقترن ، عند الكاظمي ، بسعد زغلول ، فكأن امه حين ثكلته قد ثكلت هذه الجبال جميعا :

ثكلت رضوى تعالى ويذبلا وحِراء[178]

١٧٥– ديوان الكاظمي : ٤٩/١ .
١٧٦– نفسه : ٢٠٧/١ .
١٧٧– ديوان الشبيبي : ١٥١ .
١٧٨– ديوان الكاظمي : ٢٨٣/١ .

ومن الحيوان يعد « الاسد » نموذجا للبسالة والجرأة والاقدام ، اما الذئب فيرتبط بالضراوة والمباغتة وسرعة الفتك ، في حين يرد الغزال معادلا للمرأة في جمال اعضائها ورشاقة حركتها ورقتها[179] . بينما تقترن الحيات بالاختلاس والترويع واضمار الشر[180] ، وتقترن الجن والغيلان والسعالي باثارة الفزع والرعب[181] . اما الطيور فترمز الجوارح منها الى العلو وشدة الانقضاض ، وهي كذلك علامة من علامات الحرب[182] ، وما سواها ، كالحمامة ، مثلا، فانها ترمز الى مناجاة من يفتقد الفه ، او من يؤثر هناءة العيش على مكابدة تباريح العشق ، وربما وجد الشاعر شبها بين خفق جناحها وخفقان قلبه[183] . اما القطاة فترمز الى سرعة الاهتداء الى المكان ، وانتظام السير . ويذكر البلبل والهزاز والعندليب مرتبطا بجمال الصوت وحسن التغني[184] . اما الكواكب فترمز الى البعد والرفعة والوضاءة والسناء ... وهكذا[185] .

هذا المستوى الخارجي للعلاقات بين الاعيان والالوان ، والهيئات والابعاد في الشعر التقليدي ، لايقتصر على المادة الحسية فيه ، انما هو كذلك ، يجسد صفات ومعاني الحاضر برموز ذات تعينات نموذجية ماضية ، أسبغ عليها التاريخ مسحة من المبالغة والتهويل ، ويتجلى ذلك في الاعلام خاصة ، فمولود مخلص في الشجاعة ، هو « عنترة » قد بعثه الله من جديد :

بعث الله فيك عنترة اليو   م يحامي عن عزه ويذود[186]

١٧٩- ديوان الكاظمي : ١/٥٥، ٥٦ .
١٨٠- نفسه : ١/١٣١ ، ١٢١ ، ٢٨١ .
١٨١- ديوان الشبيبي : ١٥٨ .
١٨٢- ديوان الكاظمي : ١/٦٦ ، ٧٩ ، ٣/٦٤ .
١٨٣- ديوان الشبيبي : ٤١ .
١٨٤- نفسه : ١٧٢ .
١٨٥- ديوان الكاظمي : ١/١٩٥ ، ٦٠٢ ، ٢٢٣ . ديوان الشبيبي : ٥١ .
١٨٦- ديوان الكاظمي : ١/١٧٦ .

وسعد زغلول هو « المنصور » في حسن القيادة ، وهـو الذي اعاد مجد « عاد وشداد » :

والقـائـد المنصـور في يـومـه أسـراه كانـوا أمس قـوادا
انـت الذي جـدد مجـد الالـى قـد غبـروا : عادا وشـدادا[187]

والرئيس الامريكي ويلسن هو « المسيح » في حبه للسـلام ، لولا مخافـة التكفير :

قلت الرئيس ، وانت ذاك ، ولم أقل أنت المسيـح مخافة التكفـير[188]

وجمال باشا السفاح لايقاس بـ« نيرون » في قسوته :

فاذا رجعت الى (جمـال) وفعلـه ألفيـت نـيرونا رقيـق فؤاد[189]

والملك عبدالله ليس بدرا او نجما ، بل هو « نور » جمـع بين سنـا النبوة والامامة :

لاقلت : انت البدر او نجم السما فالبدر يكسـف والنجـوم تغـور
بل انت نور ، كـل شيء تنمحـي آثـاره ، والنـور ذاك النـور
لا غرو ان سنـا الامـامـة كلـه وسنـا النبوة في سناك ينـير[190]

حتى الحبيبة لابد ان تحمل اسما من تلك الاسماء التي شاعت في الادب القديم ، فحبيبة الشبيبي ، مثلا، هي « ليلى[191] ــ البدر »[192] ، وحبيبـة

١٨٧ــ نفسه : ٢\١٧٥ .
١٨٨ــ ديوان الكاظمي : ١٧٦/١ .
١٨٩ــ نفسه : ٩٧/٤ .
١٩٠ــ نفسه : ٢٠٥/١ .
١٩١ــ ديوان الشبيبي : ١٣٤ ، .
١٩٢ــ ديوان الكاظمي : ٤٣/٢ .

الكاظمي هي « أميـم ــ اخت ريم النقا » ، وقد قاسى في هواها مالم يقاس « كثير » . وقياسا على ذلك فمحمود سامي البارودي « جرول او لبيد »[١٩٣]، ومدينة صيداء هي : « الفردوس » ، ثلجها : شيب، ايامها : محجلة غر، موقعها من البحر : موقع القلادة من النحر ، وهكذا[١٩٤] .

٢

مثل هذه الرؤية التقليدية لاتهدف الى التأثير من خلال اعادة تركيب الاشياء عن طريق خلق علاقات جديدة بينها ، بل تقتصر في رؤيتها على اعادة او ايضاح علاقات ماضية ، من خلال نمذجتها وتهويلها، فالكاظمي ، لايرى في الامير عبدالله، الا انه « آمر يلدز » ، له « تاج وسرير اسماعيل »، ولعاصمته « جلال الحمراء » وله فيها « سنا هارون في دار السلام » ، وهكذا .

فكأن آمر يَلْدزٍ بك طالع — والدهر ممتثل له مأمور
وكأن اسماعيل عاد لملكه — والتاج تاج والسرير سرير
وكأنما الحمراء عادت مرة — اخرى وعاد جلالها المنظور
وكأنما دار السلام بدا بها — هارون فاقتبست سناها الدور[١٩٥]

مثل هذه الرؤية، تتمثل ، بلاغيا، في بيان المعنى عن طريق التشبيه، اساسا، ثم المجاز والكناية ، من حيث كونها طرقا لتوكيد بيان الحاضر بالماضي واقتران احدهما بالآخر من جهة ، وكونها سبلا لاداء « المعنى الواحد » باساليب عدة وطرائق مختلفة (التكرار) ، من جهة اخرى، ولذلك فالشعر التقليدي لم يكد يتجاوز ، على مستوى البيان ، تلك الانماط المعهودة من التشبيهات والمجازات والكنايات التي حفل بها الادب القديم عادة ، خصوصا في تلك الاغراض التي ظلت باقية منه في دواوين شعراء هذا النهج .

١٩٣ــ نفسه : ٢/١٠٠ .
١٩٤ــ ديوان الشبيبي : ١٦٦ ــ ١٦٧ .
١٩٥ــ ديوان الكاظمي : ١/٢٠٤ .

لقد ظلت التشبيهات التقليدية التي درج على تداولهـا القدماء تتردد اصداءوها في شعر النهج التقليدي ، فالشبيبي حين يشبه استنفار جيـوش الحرب العالمية الاولى الى الموت ، لايجد مايشبه به مشيها في انتظامه واهتدائه الى الهدف الا مشي القطا الكدر، يقول :

فيـالق حين استُنفـرت مستجاشـة
مشت للردى مشي القطا الكُـدر أو أهدى[196]

ومن جهة اخرى ، فالكاظمي حين يصف سرعة جري الخيل في الحرب يشبهها بذئاب الغضا ، اما في السلم فهي كبيض العذارى ، او هي كسرب المها تارة وكسرب القطا تارة اخرى :

يتسابقـن للمُغـار ولا يُحجمن	فـي كـل غـارة شعـواء
كذئاب الغضا عواسل في القـاع	خمـاص البطـون والأحشـاء
ولـدى السلـم مثل بيض العذارى	يتـرأيـن مـن فـروج الخبـاء
او كسـرب المهـا حسن بجـرس	فنصبـن الآذان للاصـغـاء
او كسـرب القطا اذا جـيء للـور	د بهـا أو صـددن بعـد رواء[197]

فالتشبيه المتعدد قد استخدم ، هنا، ابتغاء تنويع أوجه التعبير عن معنى واحد هو « صفة الخيل » ، من دون ان يجاوز التشبيهات التقليدية التي دارت على وصف الخيل في الادب القديم ، وتلك هي المهمة الجوهرية للتشبيه في هذا الشعر ، بل ان التشبيه قد يتحول احيانا ، الى مجرد « مبالغة او تهويل » ، يكاد يكون المشبه هو المشبه به في الوقت ذاته ، بحيث يفقد التشبيه حتـى وظيفته التقليدية ، ويكاد يقتصر على « تشبيه الماء بالماء » تقريبا، وذلك كقول الكاظمي :

١٩٦ــ ديوان الشبيبي : ١٦ . وفي ديوان الكاظمي امثلة كثيرة : ٣١/١ ، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٥٦، ٧٠ .

١٩٧ــ ديوان الكاظمي : ٥٨/١ .

بأسـود مثـل الاسـود اذا مـا زأرت تتـرك الزئـير طنينـا[١٩٨]

او قوله :

بيدور مثـل البدور ولكـن ميـزتهـا نواظـر وقـدود[١٩٩]

وضمن هذا النزوع الى التقليد يندرج ، ايضا ، اسلوب ، « التفريع » الذي هو ، في غايته ، تشبيه تفصيلي يرمي الى بسط صورة المشبه به وتفصيل خصائصها، وصولا الى تفضيل المشبه عليها ، وهو اسلوب عـرفه القـدماء كالنابغة والاعشى[٢٠٠] مثلا ، ويعد أمارة على تطور اسلوب التشبيه واتساع ابعاده ، بيد ان شعراء النهج التقليدي لم يجاوزوا طريقة القدماء ، فالشبيبي مثلا ، يشبه من يبتز المال الحرام بالذئب الجائع الذي يتعرض لقطيع آمـن فيروعه ويفتك به دون رحمة :

ومـا طـاوٍ تُراع الوحش منـه عمَلَّس يسحب الـذيل الرفـلّا
يحـدّد منـه آزمـةً ، ويلـوي ذرعـاً ــ لاتملّ البطشَ ــ فتلى
تعـرَّض للقطيـع وقـد ترامـى على زرقاءَ تعطـي الـريّ نهـلا
فـروع سـربَها نهبـاً مباحـاً وفـرّق منـه بعد الجمع شملا
والقـى في براثنـه أغنّـاً كسـا أبشـارهن دمـاً مُطَـلا
يعـجّ فيستفـز فـؤادَ أمّ رمت لعجيجـه نظـراتِ ثكلـى
بأغـدر منـك اذ تبتـز مـالا يحـرّمه النُهى ، وتراه حـلا[٢٠١]

١٩٨ــ ديوان الكاظمي : ١٦٩/١ ، وانظر : ٥٦، ١١٩ .
١٩٩ــ نفسه : ١٧٥/١ .
٢٠٠ــ ديوان النابغـة الذبياني : ٢٦ ــ ٢٧ . ديوان الاعشى الكبير ، شـرح وتعليق : محمد محمد حسين ، دار النهضة العربية ــ بيروت ١٩٧٤، ص١٠٧ .
٢٠١ــ ديوان الشبيبي : ١٢٢ .

هذا التشبيه الدارج ، حاول الشبيبي تطريته ، فعمد الى اسلوب التفريع ، فعرض لوحة تفصيلية لذئب كاسر يتعرض لقطيع آمن ، لكن هذه اللوحة ، حين غرقت في التفصيلات ، فقد كادت ان تفقد صلتها بالمشبه وتستقل بنفسها عنه ، وتصرف المتلقي الى متابعة تفصيلات اللوحة ، والتعرف الى لغتها الموشاة بالغرابة ، واهمال ماعدا ذلك •

اما البعض من تلك التشبيهات التي تحمل نزوعا نحو التجديد ، فانها ، على ندرتها ، لاتبدو ثمرة معاناة وجدانية قدرما يطغى عليها الجهد العقلي المتكلف ، كما هو الامر في قول الشبيبي :

كأن الغصون وقد أزهرت   تباشير عالمنا المقبل
كأن الدياجي وقد أدبرت   خرافات عالمنا الاول[٢٠٢]

او قوله في مرتفعات حلوان :

كأن رواسيها مدافن شيدت   وقد دفنت فيها قرون وأزمان
كأن سكون الموت خيم فوقها   ولولاه لم تنسج من الثلج اكفان[٢٠٣]

اما المجاز فلا تكاد مهمته تختلف كثيرا عن التشبيه الا في زيادة توكيد الصلة بين طرفي التشبيه وتقوية تشخيصها ، والمبالغة في اقتران احدهما بالآخر، ولكن دون الخروج على الطبيعة التقليدية للاستعارات والمجازات المعهودة في الشعر القديم ، فقد ظل وجه المرأة ، مثلا، بدرا، وقدها رمحا، وطرفها صارما، وثغرها برقا، وريقها خمرا ، وخدها وردا، وطرتها عقربا ، وشعرها المنساب أرقم ، لها رقة الظبية وغلبة الاسد ••• وهكذا • يقول الشبيبي :

ضعفت على « بدر » توطن كلّه   وقد كنت ضرغاما تقيّل غابا[٢٠٤]

٢٠٢- ديوان الشبيبي : ١٧٢ .
٢٠٣- نفسه : ١٢ .
٢٠٤- ديوان الشبيبي : ١٥ ، ٤٠ ، ١٢٥

يحبون وخز النجل وهي «صوارم» وطعن القدود الهيف وهي «رماح»[٢٠٥]

يامن تعرض « ثغره » لي باسما اني عرفت « البرق » برقا خلبا
اغويتني فرأيت « ظبيا اعفرا » ولو اهتديت رأيت « ليثا أغلبا »
لك « وفرة » سابت فكانت « ارقما » او «طرة» لويت فكانت «عقربا»[٢٠٦]

ويقول الكاظمي :
تالله مافعلت بنا « بيض الظبى » أفعال هاتيك « اللحاظ السود »
يا ليتني قضيت عمري كله مابين « خمرلمى » و« وردخدود »[٢٠٧]

هذا فضلا عن الاحتفاظ بتلك الاستعارات ذات الطبيعة البدوية الطاغية ، كقول الشبيبي :
الخير يضلع والشر القرين له مشمر ، مشيه التقريب والخبب[٢٠٨]

وكقول الكاظمي :
تألف اهل العزم في كل بقعة وقد عقروا الأضغان عقر السوائم[٢٠٩]

وقوله :
وملكت أرسان الامو ر ورضت مصعبها الحرونا[٢١٠]

اما الكناية فربما كانت اكثر اساليب البيان جنوحا الى التقليد ، فقد استعيدت الكنايات القديمة ذاتها ، تلك التي تحولت ، من كثرة الاستعمال ، الى ما يشبه الدلالات الحقيقية على المكني عنه ، او وصفه ، تماما كتلك المجازات المتحجرة التي اطفأ توهجها تقادم الزمن حتى غدت أشبه بالمترادفات، وعليه ، فابنة العنقود ، مثلا ، لم تعد أكثر من مرادف للخمرة في قول الكاظمي :
أما ومَبْسِمها الشهي لثغرها أشهى اليّ من ابنة العنقود[٢١١]

٢٠٥ ، ٢٠٦– ديوان الشبيبي : ٥ ، ٤٠ ، ١٢٥ .
٢٠٧– ديوان الكاظمي : ٣٥/١ .
٢٠٨– ديوان الشبيبي : ٦٨ .
٢٠٩ ، ٢١٠– ديوان الكاظمي : ١١٧/١ ، ٥٨/٢ .
٢١١– نفسه : ٣٤/١ .

كما ان « ربات الحجال » هي مرادف للنساء في قول الشبيبي :

وأربـــاب الحجـا لهـم حقـــوق كنسبتهـم لربـات الحجـال[٢١٢]

في حين قد تكون: ريا المخلخل، خمص الوشاح ، رطب الذيل، وامثالها، صفات للمكني عنه في مثل قول الكاظمي :

فمـن كـــل مغنـاجـة المقلتـين ريّا المُخلخل خُمْص الوشاح[٢١٣]

في زمـان طلـق المحيـــا ، أنيـق رطـب الذيـل ، يانع الانحاء[٢١٤]

وهكذا يتضح ان شعراء هذا النهج انما استخدموا اساليب علم البيان وسيلة لايضاح وتشخيص رؤيتهم للحاضر ضمن العلاقات التقليدية الماضية ، وليس لان هذه الاساليب ضرورات جمالية لاغنى عنها في ابداع وتشكيل رؤية جديدة للحاضر ، اي انهم استخدموها باعتبارها جزءا من بنية الشكل التقليدي ليس غير .وعلى الشاكلة ذاتها استخدموا « التكرار » ايضا، باعتباره اسلوبا بيانيا معروفا في الشعر القديم ، وهو، فضلا عن تأثيراته الخطابية ـ الايقاعية ، يرمي الى تقوية المعنى ووضوحه ، لذلك حفل شعرهم بالتكرار سواء منه الملفوظ ام الملحوظ ، فهناك التكرار الخطابي ـ الانشائي الذي يعرض للمعانـي الاجمالية العامة ذات الطابع العاطفي ـ التقليدي عادة ، كموضوعات الحب والرثاء والحماسة والمديح[٢١٥] ، والتي يستدعيها الشاعر اما بتكرار قرائن عينية تشير اليها (اعلام ، مواضع ، ومأأشبه)، ومثاله تكرار كلمة « اللوى » في قول الكاظمي :

أيامنـا بلـوى الاجـارع عـودي ليـروق لـي عيشي ويورق عودي

هل بعد أيامـي بمُعَرَج اللـوى من ذاكر عهد اللوى وزر ود ؟[٢١٦]

٢١٢ــ ديوان الشبيبي : ١٠١ .

٢١٣ ، ٢١٤ــ ديوان الكاظمي : ٨٧/١ ، ٥٦ .

٢١٥ــ المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها : ٧٣/٢ .

٢١٦ــ ديوان الكاظمي : ٣٥/١ .

ومثله من التكرار الملحوظ قوله :

علــى مسقط الرمــل مــن عالــج ... وفي مربط الجزع مــن ذي سَــلم
وفي بطــن نجــد فنقب الغـُـوَيْر ... فوادي النـَقــا فثنايا العلـَـم[٢١٧]

او قول الشبيبي :

(بردى) وأودية (الفرات) و(دجلة) ... و(النيل) غص بمــائك الوراد[٢١٨]

واما بتكرار صيغ انشائية متداولة كقول الشبيبي :

الــوداع الوداع يــا آل عثمــا ... ن فقولوا لنــا الوداع الوداع[٢١٩]

ومثله من التكرار الملحوظ قوله :

أما استجيشــت كمــا شئتــم كتائبنــا
حتــى تفايض منهــا السهــل والجبــل ؟
أما مشــت تذرع الدنيــا ؟ اما انقطعت
بهــا المتــايــه والغيطــان والسبــل ؟
أمــا أطاعوا ؟ أمــا بــروا ؟ أما عطفــوا ؟
اما احتفوا بمواليهم ؟ اما احتفلوا ؟[٢٢٠]

ولقد بلغ من ولع الكاظمي بالتكرار حدا جعله يكرر كلمة « ثكلت » ثماني عشرة مرة متتالية[٢٢١] ، وكلمة « لهفي » أربع عشرة مرة متتالية[٢٢٢] تشبها بما كان يفعله القدماء[٢٢٣] .

٢١٧ــ نفسه : ٢/٢٥٨ .
٢١٨ــ ديوان الشبيبي : ٣٣ .
٢١٩ــ نفسه : ٢٤ .
٢٢٠ــ نفسه : ٢٨ .
٢٢١ــ ديوان الكاظمي : ١/٢٨٣ ــ ٢٨٤ .
٢٢٢ــ ديوان الكاظمي : ٢/٣١٣ ــ ٣١٤ .
٢٢٣ــ المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها : ٢/٥١ ــ ٥٢ .

مثل هذا الولع بالتكرار كان قد افضى الى ضرب من التكرار التفصيلي، منه مايقوم على تكرار الكلمة او مايقاربها في الاشتقاق، وهو الملفوظ، ومنه مايقوم على استخدام الكلمات المترادفة او المتشابهة في المعنى، وهو الملحوظ[٢٢٤] . وهو يرمي الى تقرير المعنى وتفصيله من اجل تهويله والمبالغة فيه الى حد الوقوع في اسر الرتابة المملة، ويكثر عند الكاظمي خاصة، فقد كرر عبارة « مات الامام » اكثر من تسع مرات[٢٢٥] . ومن التكرار الذي يجتمع فيه الملفوظ والملحوظ قوله :

أو لم اكن قطاع كل مفازة ... بحديد عزم فل كل حديد ؟
أو لم أكن حلال كل عويصة ... بسديد فكر فوق كل سديد ؟
أو لم أكن طلاع كل ثنية ... برفيف ألوية وخفق بنود ؟
أو لم أكن خواض كل عماية ... جلت عن التبيان والتحديد ؟[٢٢٦]

ان الركون الى انماط لغوية جاهزة قد جعل شاعراً، كالكاظمي، لايطيل النظر كثيرا بشعره، ربما لايجد بأسا في ان يستعيد مثل هذه الانماط في المناسبات المتشابهة بحيث نجد البيت، بعضه أو كله، وقد اعيد خلال القصيدة الواحدة، او في قصائد مختلفة، ففي قصيدة « عمل المرء قدره المحدود » يرد هذا البيت :

نبض البرق عن محياك يروي ... خبر البدر، واستهل البريد[٢٢٧]

ثم نراه يبدأ القصيدة التي تليها مباشرة وهي « ذكرى فتح القدس » بقوله :

نبض البرق واستهل البريد ... وشآ الرهو منها التوحيد[٢٢٨]

٢٢٤- نفسه : ٢/١١٦ .
٢٢٥- ديوان الكاظمي : ٢/٣١٤ - ٣١٥ .
٢٢٦- ديوان الكاظمي : ١/٣٥ .
٢٢٧- نفسه : ١/١٧٧ .
٢٢٨- نفسه ١/١٧٨ .

وفي قصيدة « هذا الحسين » يرد هذا البيت مكررا بعد عشرة ابيات من قوله :

أيـن المُفلـّـق بُرده مـن عرضه ممن تردى بالفضائل واكتسى ؟[٢٢٩]

أو هو قد يكرر البيت ، ولكن بعد ان يبدل القافية لتناسب روي القصيـدة الجديدة ، كأن يقول في قصيدة « سيرى المبطلون » :

بأسـودٍ مثـل الاسـود اذا مـا زأرت تتـرك الزئـير طنينـا[٢٣٠]

ثم يقول في قصيدة « أمط الكرب واكشف الغماء » :

بأسـود مثـل الاسـود اذا مـا زأرت تتـرك الزئـير عـواء[٢٣١]

واذا كان هذا التكرار يذكرنا بنظيره في الشعر القديم ، فان الانحدار الى التفصيل النثري يذكرنا بنثرية العصور العباسية وما تلاها ، يقول الشبيبي :

ويا عالـم الافلاك غـيرك المـدى ؟ وهل أثرت فيك العصور الفوائت ؟
وهل فيك مثـل الارض عاد وعادل ووافٍ ورواغ ، وراض وماقـت ؟
وهـل فيك من يحيا حياة جـديدة ومنـدرس رث العوائـد مائت ؟
وهـل فيـك حيران وآخر مهتد ؟ وهل فيك هـدّار وآخر صامت ؟
وهل فيك من يجلو سنا الشمس حجة ويغمطها منه الجحود المباهت ؟[٢٣٢]

وقد يبلغ الجنوح الى التفصيل ، من غير طريق التكرار ، حد السقـوط الكامل في النثرية ، كقول الكاظمـي :

والبـرايا اثنـان : امـا سميـع يرقب المـرتـأى ، واما شهيـد
فكذاك الدنيـا : فيوم (نحوس) يصطلى جمره ، ويوم (سعود)[٢٣٣]

٢٢٩ــ ديوان الكاظمي : ٢٨٠/٢ .
٢٣٠ ، ٢٣١ــ نفسه ١٦٩/١ ، ٢٨٧/٢ .
٢٣٢ــ ديوان الشبيبي : ٧٣ .
٢٣٣ــ ديوان الكاظمي : ١٧٨/١ .

وكقول الشبيبي :

اني نظرت ابن جهل وابن معرفـة والجهل في الناس كالعرفان مقسوم
اذا هما اثنان : مرفوع ، فمنخفض الى الحضيض ، وموجود فمعدوم(٢٣٤)

ومثل ذلك ما يرد في ختام او اثناء بعض القصـائد مما يذكر بلغـة الرسائل والأدعية ، كقول الشبيبي :

يارَبِّ فاجعلْ عرى الاسلام مُحكمةً وهَبْ لنا منك تعزيزا وتمكينا(٢٣٥)

او قول الكاظمي ، وقد جمع بين النثرية والتكرار :

فاسلم وكـن للقريـض ملجـا واسلم وكن للقريض ذخـرا (٢٣٦)

٣

يمكن ان نقرر ـ بناء على ماسلف ـ أن بلاغة المضمون في الشعـر التقليدي ، انما تتجلى ، اساسا ، في « وضوحه ـ بيانه » • وعليه ، فـان بلاغة الشكل تتمثل في تحقيق مبدأ « الفصاحة » ، على صعيـد اللفظ ، و « وضوح الدلالة » على صعيد العبارة •

ان مبدأ الفصاحة هذا يمثل ، بلاغيا ، الوجه الآخر لمبدأ « الصحـة » ، لغويا ، ذلك ان مقياس وضوح الدلالة في الالفاظ انما يقوم على اسـاس صحتها في المعجم ، وبما ان الالفاظ تستمد صحتها اللغوية من قدمها ، اي من صحة استعمالها في الادب القديم ، فانها تستمد « فصاحتها » ، كذلك ، من طريقة استعمالها في هذا الادب ، مع مراعاة شروط الفصاحة التي قـررها البلاغيون (٢٣٧) • على ان تمكن نزعة التقليد لدى شعراء هـذا النهـج ،

٢٣٤ـ ديوان الشبيبي : ٥٧ .
٢٣٥ـ ديوان الشبيبي : ١٨٩ .
٢٣٦ـ ديوان الكاظمي : ١/١٢٧ .
٢٣٧ـ سر الفصاحة : ٥٤ ومابعدها .

والنظر الى الكلمة على انها مجرد وسيلة لاداء المعنى ، اضافة الى الخضوع لنظام ايقاعي صارم ، كل ذلك قد ادى الى شيوع الترادف ، والتكرار والوقوع في الاغراب ، والنثرية ، وركوب الضرورة احيانا ، بما تنطوي عليه من خروج عن مبدأ « الصحة » اللغوية احيانا ، والذي هو ، في الوقت ذاته ، خروج عن مبدأ «الفصاحة» ايضا .

اما بلاغة العبارة التي تتمثل في وضوح الدلالة على المعنى ، حقيقة او مجازا ، ايجازاً او اطنابا ، تقديما او تأخيرا، فانها تمثل الوجه الاخر لمبدأ الصحة النحوية (الاسناد ــ الاعراب) ، والذي يتجلى ، بلاغيا ، في اسلوبي الخبر والانشاء.ولما كان الشاهد على الصحة النحوية انما يتجلى ، اساسا ، في اسلوب الادب القديم ، فان الشاهد على وضوح الدلالة في الشعر التقليدي انما يتجلى في احتذاء نموذج اسلوب الصياغة القديم ، والنسج على منواله ، وعليه ، فبلاغة هذا الشعر تقترن بمستوى مجاراته لاساليب الادب القديم وترديد اصدائها وتضمينها احيانا ، مع مراعاة استواء النسج وجزالة التركيب ــ الايجاز ، وهو ما يتجلى في شعر الشبيبي ، أو التردد ، احيانا ، بين القوة والضعف ،والتفصيل والتكرار ـطول النفس، وهو ما يظهر في شعر الكاظمي.

٤

امابلاغة الايقاع فتتمثل في تنغيم وموسقة البيت والقصيدة بنوع محددمن الفواصل الصوتية (التفاعيل) التي تتماثل كما وزمنا ، في صدر البيت وعجزه ، وتنتهي بلازمة موحدة تتكرر في نهاية كل بيت في القصيدة ، عادة ، هي القافية. هذا النظام الايقاعي المقرر يشبه آلة الموسيقى التي يستطيع العازف الموهوب ان يوقع عليها ابدع الالحان ، بينما لايستطيع سواه ان يجاوز المعتاد المكرور منها . كذلك يستطيع الشاعر المبدع أن يسمع من خلال نظام الايقاع المقرر صوته الخاص بصفائه واصالته وتنويعاته ، بينما يحيله الشاعر المقلد الى نمط من الايقاعات الرتيبة التي تتكرر من أول القصيدة الى آخرها ، والتي تبعث

على الملل والسآمة، وهو مافعله شعراء هذا النهج[٢٣٨]. فقد اتخذوا من الايقاع اطاراً لتنظيم شكل المعنى ، اي ان الايقاع ، في هذا الشعر ، يمثل الطرف الأبعد لانفصال الشكل عن المضمون ، فاذا كانت الكلمات هي « شكل » الدلالة على المعنى ، فان الايقاع هو « اطار » تنظيم الكلمات على هيئة مرتكزات صوتية ثابتةومتماثلة في شطري البيت ، بحيث تظل تتكرر في سائر ابيات القصيدة ، بمعزل عن طبيعة الفكرة وحركة تناميها وما يعرض لها من تحولات داخل القصيدة ، حتى ليمكن القول : ان هؤلاء الشعراء ما كانوا « يدققون النظر في اختيار اوزان قصائدهم » ، فهم أشبه بحاطب ليل يجمع الحسن الى السيء دون تفريق[٢٣٩] ، حتى لقد رثا الكاظمي سعد زغلول بقصيدة من بحر « المجتث »[٢٤٠] وهو من الابحر القصار التي تحسن للاطراب والامتاع عند القدماء، لاللحزن والرثاء[٢٤١] ، وكذلك فعل حين مدح سعدا وعدد مآثره في قصيدة من بحر « المقتضب » الثاني[٢٤٢] ، وهو بحر راقص لاينطوي على شيء من فخامة المديح ووقاره[٢٤٣] .

لقد ترتب على اتخاذ الايقاع « نظاما » يفرض على القصيدة من خارجها أن اهمل شعراء هذا النهج العناية بجرس الالفاظ والاهتمام بدرجة اندفاعها الصوتي والايقاعي عند النظم ، بما يعمق من دلالالتها ويغني من تأثيراتها حتى ليكاد « الاهتمام بالجانب الصوتي عندهم يكون معدوما »، وقد تجلى ذلك ، فضلا عن استعمال الغريب والكلمات الاجنبية وشيوع اسماء الاعيان ، في اختلال التوازن بين اصوات (جرس) الكلمات داخل البيت بدرجة تعيق تدفق المعنى وانطلاقه ، وتحبسه في حلقات (دوائر)

---

٢٣٨ ، ٢٣٩ – تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٣٢ – ٢٥٤ ، ٢٥١ ، ٢٤١ .
٢٤٠ – ديوان الكاظمي : ٢٨٣/١ .
٢٤١ – المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها : ٩٩/١ .
٢٤٢ – ديوان الكاظمي : ١٩١/٢ .
٢٤٣ – المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها : ٨٩/١ – ٩٠ ، ٩٢ .

مغلقة ، كما هو الشأن في هذه الصياغة الثقيلة التي جاء عليها قول الكاظمي مثلا :

اتتم بنو كاشفي الجلّى الأُلى صبروا[٢٤٤] ....

او قول الشبيبي :

اذا اخترق الأوهاد دَكْدَكَ متنها   اوافترع الأطواد ضعضعها هدّ[٢٤٥]

وكما هو الشأن في تلاحق حرف (الكاف) في صدر بيت الكاظمي ، والتكرار العقيم في عجزه :

ليكن كلنا كما كان قحطان   ابو جدنا وجد اينا[٢٤٦]

ومثل ذلك تلاحق (الراءات) في قوله :

ياايها البطل الفياض مربعه   في غير روضك شعري غير مرتاد[٢٤٧]

ومن هذا القبيل ايضا تكرار كلمات من مادة لغوية واحدة ، كقوله .

هل علم الجاهلون يوما :   من لام غير المُليم لِيما ؟[٢٤٨]

ومن جهة اخرى ، فان تحول الايقاع الى « اطار » ينبغي ملؤه بما يفي بطبيعته المقررة (الآلية) من الكلمات ، قد جعله بنظر شعراء النهج التقليدي ، جزءا لا يتجزأ من صحة بناء البيت الشعري وبلاغته ، حتى ان الالتزام بقواعد الايقاع كثيرا مايقدم على الالتزام ببلاغة لغة الشعر

٢٤٤ـ ديوان الكاظمي : ١٠٨/١ .
٢٤٥ـ ديوان الشبيبي : ١٧ .
٢٤٦ ديوان الكاظمي : ١٦٩/٢ .
٢٤٧ـ ديوان الكاظمي : ١٦٩/٢ .
٢٤٨ـ نفسه : ١٦٥/٢ .

بحيث لايجد الشاعر بدا من الالتجاء الى مستوى لغوي ركيك من أجل الا ينكسر الوزن او تضطرب القافية . هذه الركة تتجلى حينا في الاستخدام غير الدقيق للغة بما قد يؤدي الى تلوث اللغة وتهجينها ، كاستعمال الشبيبي كلمة « مثمن » بمعنى « ثمين » في قوله :

فكم اتمنى ــ والاماني ضلة ــ وأقتل فيها الوقت ، والوقت مثمن [٢٤٩]

او استخدام الكاظمي الفعل « فادى » بمعنى « فدى » في قوله :

وليحي زغلـــــول وانصـــاره ومـــن وقى زغلول او فـــادى [٢٥٠]

اما في نطاق الصياغة فقد جر هذا الاتجاه الى الجور على وضــــوح المعنى ، اذ قد يضطر الشاعر ، لكي يفي الايقاع حقه ــ الى عسف البيــت بالحذف حينا كقول الكاظمي :

واقتص منهــا ان عصتــــك ولم تكــن لك مثلمــا [٢٥١]

او قول الشبيبي :

لقد فشلت اوهامنــا وتخاذلــت من الموت لم يفشل ولم يتخاذل [٢٥٢]

وبالزيادة حيناً كقول الكاظمي :

قد آن من أن يقول الصادقون لنا ان الزمان بأمر الشرق قد صدعا [٢٥٣]

٢٤٩ــ ديوان الشبيبي : ١٢٩ .
٢٥٠ــ ديوان الكاظمي : ١٧٥/٢ .
٢٥١ــ ديوان الكاظمي : ٣٠٢/٢ .
٢٥٢ــ ديوان الشبيبي : ٦٥ .
٢٥٣ــ ديوان الكاظمي : ١٥٠/٢ .

او التلاعب في استعمال الادوات كقوله ايضا :

كالرمح الا انه لا يلتوي   والسيف الا انه لم يغمد[٢٥٤]

فالسياق يقتضي نفي الفعل (يغمد) بـ (لا) ، لكن الشاعر اضطر لنفيه بـ (لم) ، مجافاة للسياق ، من اجل ان تستقيم له حركة الروي .

لقد ترتب على هذا القصور في التعبير ، سقوط في صياغات معقدة ومتعاضلة على غرار قول الكاظمي :

ما كان ذو عزم يضام ولا   هذاك من هذا بذا يئل[٢٥٥]

او قوله :

رب نفس تموت فيك لتحييك أنفس تحيا لكي ترديك[٢٥٦]

هذا ، في حين قاد الجنوح نحو التفصيل النثري الى مزيد من الزيادات والجمل الاعتراضية التي لاقيمة لها سوى حشو الاطار الايقاعي للبيت ، من قبيل قول الشبيبي :

ما يُرجّى ـ ليت شعري ـ والد   اهمل التعليم عند الولد ؟[٢٥٧]

او قول الكاظمي :

ليت امي ، اذ بشرت بغلام   ـبعدَ لأْيٍ ـ لابُشّرتْ بغلام[٢٥٨]

٢٥٤ـ نفسه : ٦٩/٢ .
٢٥٥ ، ٢٥٦ـ ديوان الكاظمي : ١٤٦/١ ، ٣٤١ .
٢٥٧ـ ديوان الشبيبي : ٨٢ .
٢٥٨ـ ديوان الكاظمي : ٢١١/١ .

وكثيرا ما تطغى الجمل الاعتراضية على اصل البيت جملة ، كقـــول التبيبي :

أتتـم ــ متّعتـم بالسـؤدُدِ ياشباب اليوم ــ اشياخ الغد [٢٥٩]

مثل هذه الزيادة ، قد تبلغ حدا من الافاضة بحيث لا يتسع لهـا اطار البيت الواحد فتتجاوزه الى الذي يليه ، وربمـا انتقلت الـى البيت الثالث ، ومثال هذا التضمين قول الكاظمي :

بخلت ، فقلت ، وجمر وجـدي في الحشـا ذاك ، ولما ينته لخمـود :
جودي علي ، وان من برح الجوى قولي لها ،وهي البخيلة، جودي [٢٦٠]

او قولـــه :

ومتى اعتلـى الرهـج المثـــا ر ، وطبـق الافـق الضبـــاب
وغــدا بـه وجــه المنـــو ن مقلصــا عنـه النقـــاب
جلـــوا القساطـل بالقســا طل حضـرا مـن حيث غابـوا [٢٦١]

٥

هكذا تبدو القصيدة التقليديـة ، وليس لهـا محـور تدور عليـه ، او اصل تتفرع منه بحيث تظل امتداداتها ــ في توترها ولينها ، في علوها وهبوطها ــ مرتبطة به مهما ابتعدت عنه ، انما هي ، بدلا من ذلك ، تبـدو ضـربا من تساوق الافكار التي يجمع الشاعر بعضها الى بعض بالاستئناف او العطف (الفصل والوصل) ، ضمن اطار الايقاع الواحـد ، وعليـه ، فهي قابلة لان يزاد عليها او يحذف منها دون ان يخل ذلك بوحدة بنيتها ، فكأنما هي بركة راكدة لايموج منها ابعد من سطحها ، بمعنى ان حركتهـا

٢٥٩ــ ديوان الشبيبي : ٨١ .
٢٦٠ ، ٢٦١ــ ديوان الكاظمي : ١/٣٤ ، ٨٠ .

الكلية لاتعدو حركة سطحها فقط • هذا السطح ــ الشكل هو وجه القصيدة. فهو أهم مصدر لتأثيرها في السامع ، وعلى الشاعر ، لكي يزيد من تأثيره • أن يعنى بتزيينه بألوان من الصنعة ، وكذلك فعل شعراء هذا النهج •

*** جمال الشعور والتأثير ــ الصنعة

١

اذا كانت « الفصحة » تمثل التناسب النموذجي بين الالفاظ ودلالاتها. وتمثل « البلاغة » التناسب النموذجي بين الاسلوب (فن الصياغة) والمعنى (المطابقة لمقتضى الحال) [٢٦٢] ، فان « الصنعة » ترمي الى اغناء دلالة هذا التناسب وشحذ تأثيره بما يجعله اشد اثارة في النفس ، عن طريق تحقيق التوازن النموذجي بين لغة الشعر ، كمنظومة من الدلالات ، ولغة الشعر ، كشبكة من الايقاعات • وعليه ، فالصنعة ، بهذا المعنى ، تتصل بالشكل قدر اتصالها بالمضمون ، وهي لازمة لهما معا ، على ان خطر الصنعة يكمن في تحويل مهمتها من اداة لشحذ دلالة وتأثير التعبير الشعري بملاء مات جرسية تنتظم الفاظه وتضفي عليها مزيدا من التناغم والتنويع ، الى تنظرات زخرفية تطلب لذاتها ، وتستحيل الى قيود وحيل تغل من طلاقة الشعر وتلقي عليه ظلالا من التحجر والجمود • ويمكن القول : ان هذا الضرب من الصنعة كان قد اقترن بفترات التدهور والانحطاط في شعرنا العربي • وقد ورث شعراء اوائل القرن العشرين ، فيما ورثوا ، عناية فائقة بالصنعة في الشعر ، ربما فاقت اي شيء آخر فيه ، فلا عجب ان نرى ظاهرة الصنعة التقليدية تبرز في اشعارهم بجلاء •

٢

يسكن التماس الصنعة ، اساسا ، في نزوع الشاعر الى اختيار الكلمات ذات الدلالة الاقوى في التعبير ، سواء عن طريق ابدال الكلمة بما يرادفها

٢٦٢ــ سر الفصاحة : ٤٩ ــ ٥٠ .

او يصفها ، ام بأحد مشتقاتها . مثل هذا النوع من الصنعة يمكن ان نجده ، على نحو محدود ، عند الشبيبي ، فهو ، في قوله :

للعاجزين من الاعـذار واهيـة ظهر متى استوطؤه مركبا ركبوا[٢٦٣]

يستخدم كلمة « استوطؤه » لانها اقوى في الدلالة من كلمة «اتخذوه» مثلا ، التي يمكن ان تقوم مقامها ، وهو يعدل عن وصف الارض الجرداء بـ « القفراء » او « الغبراء » الى صفة اخرى امعن في الدلالة هي «الدقعاء» فيقول :

ونائمين علـى الدقعاء تحسبهـم آثام غالين بالترفيـه والرغد[٢٦٤]

وهكذا يمكن ان تتتبع هذه الصنعة لدى الشبيبي حتى حين يستخدم البديع ، فمهارته اللغوية تكاد تخفي اثر الصنعة في مثل قوله :

شاكون خفت بكم للحرب نخوتكم وقد تثاقل عنها معشـر عُزل[٢٦٥]

بالرغم من مطابقته بين : شاكون ـ عزل ، وخف ـ تثاقل . على ان الرغبة في التوفيق بين اختيار الكلمة الدالة والصنعة البديعـة أمـراً قلمـا يتأتى للشاعر ، بل طالما يقود الى التفريط باحدهما والوقوع ، بالتالـي ، فريسة للاغراب والتكلف . ومن قبل اشرنا الى الاغراب ، اما التكلف فمن امثلته قول الشبيبي :

ظننت مشوبا من رأيت مخلّصـاً وخلت مصابا من وجدت سليما[٢٦٦]

٢٦٣ـ ديوان الشبيبي : ٦٨ .
٢٦٤ـ نفسه : ٨٤ .
٢٦٥ـ نفسه ٢٨ .
٢٦٦ـ نفسه : ١٠ .

فقد قادته الرغبة في المطابقة الى تكلف ظاهر في الصياغة أحال البيت الى مجرد نثر لا طائل تحته .

وفي الجانب الاخر يمكن التماس الصنعة في الميل الى استخدام الالفاظ المأنوسة التي تجري في اسلوب سلس له طابع مدني حتى لو دار على غرض تقليدي كقول الكاظمي :

أحباي خلفتم لي الهموم ... وبتم خليين من كل هم
وعهدي تواصون دون الصديق ... بحفظ العهود ورعي الذمم
تهادى النجوم على اثركم ... كأن النجوم دموعي السجم
فما رضت وجدي الا طغا ... ولازدت دمعي الا انسجم (٢٦٧)

وكذلك يفعل الشبيبي في قوله :

واشرقتَ يابدر ـ فعلَ الرقيب ـ ... علينا ، لقد جئت احدى الكِبَرْ
اما يستلينك مرأى الغرام ... فتهوى ، وانى يلين الحجر ؟
وتزعم انك انت استرقت ... حديثا وراء القلوب استتر
فلا تستخف بنجوى اللسان ... فمن فوق ذلك نجوى النظر
ورحت تفسر وحي الشفاه ... ففسر لنا الغامضات الأخر (٢٦٨)

وحتى حين يتحدث الشاعر بلغة التقليد فيذكر نجدا وذا سلم وعالجا والجزع والنقا والعلم ... فانه يحاول ان يورد كلا منها مضافا او موصوفا او مسندا الى مايحيله قريبا من ان يكون حقيقة شهدها الشاعر فعلا ، يقول الكاظمي :

على مسقط الرمل من عالج ... وفي مربط الجزع من ذي سلم

٢٦٧ـ ديوان الكاظمي : ٢/٢٥٨ .
٢٦٨ـ ديوان الشبيبي : ١٥٣ ـ ١٥٤ .

وفي بطـن نجـد فنقـب الغـوير   فوادي النقا فثنايا العلـــم [٢٦٩]

ويقـول الشبيبي :

وسقـى ممـا يلـي « عاملـة »   ذلك المصطـاف والمرتبعـ [٢٧٠]

او يقـول :

فقـولا لبانات العـراق التي ذوت   وصـّوح منهن العراق جنابـا [٢٧١]

وقد يتخذ هذا الميل لتشخيص الاشياء وتحقيقها ، طابعا يرمي الى اضفاء خصائص حية او انسانية عليها ، كقول الشبيبي :

حـدا بي لهـا لَغطُ العندليـب   وجعجع بي هـزَجُ البلبـل [٢٧٢]

وقولـــه :

تذكـرت عاطفــة المغرمــين   فجاورت منعطـف الجـدول [٢٧٣]

وامتدادا لهذا النهج ، يمكن ، عموما ، ان نلتمس الصنعة ، علـى مستوى الاسلوب ، في النزوع الى « تهذيب » لغة الشعر بما يجعلها مستوية النسج محكمة الصياغة ، مع الافادة من التراث البلاغي والنقدي في تشخيص المعنى والبلوغ به مبلغ الصورة في بعض الاحين كوصف الشبيبي للحرب الاولـى :

مكشـرة شوهاء فوهاء انشبــت   بنا وبأهل الارض انيابها الدردا [٢٧٤]

٢٦٩ــ ديوان الكاظمي : ٢/٢٥٨ .
٢٧٠ــ ديوان الشبيبي : ٤٥ .
٢٧١ــ ديوان الشبيبي : ٦ .
٢٧٢ ، ٢٧٣ــ نفسه : ١٧٢ .
٢٧٤ــ ديوان الشبيبي : ١٦ .

على ان مثل هذا المستوى لم يتحقق الا في نطاق محــدود .

٣

اما الصنعة البديعية فتشكل السمة البارزة للغــة الشعر التقليدي ، سواء منها ما هو اقرب صلة بالمعنى ، كالطباق ، ام باللفظ ، كالجناس . ويمثل « الطباق » الظاهرة الاكثر شيوعا من سواه ، فشعر الكاظمي والشبيبي زاخر بتلك المطابقات التقليدية التي كثر دورانها في الشعر القديم حتى كاد الاحساس بالمطابقة يتلاشى منها ، كالتي نجدها في قول الكاظمي :

قــد بلونا الزمان بطنــا وظهــرا وهتكنــا مــن ســره المكنونــة
وضربنــا في الارض شرقا وغربــا تــارة يســرة ، وطــورا يمينــه
ووردنا الحلويــن : سلما وعـــزا وشربنا المرين : حربا وهونا [٢٧٥]

وعلى ذلك فلا تكاد قصيدة تخلو من هذا النوع من الطباق ، مثل : أعاد ــ أبدى ، أبــرق ــ ارعــد ، أدلــج ــ أســرى ، أصــدر ــ أورد ، راح ــ غدا ... ، او : الجد ــ اللعب ، البكــر ــ العــوان ، الطريف ــ التالد ، القاصي ــ الداني ... وهكذا [٢٧٦] ، وفضلا عن هذا ، فهناك ايضا ذلك الطباق الذي يسعى اليه شاعر ، كالشبيبي ، سعيا فيقول مثلا :

خرس المقاول ناطقــون دهاهــم ريــب الزمان وغيب اشهــاد [٢٧٧]

وقد يبلغ به الكلف بالصنعة حد المطابقـــة بين الفاظ البيت جميعا ، فيقول :

لنقض الهــدى واقــام الضـــلال وطي العفاف ونشر الخنــا [٢٧٨]

٢٧٥ــ ديوان الكاظمي : ١/١٥٧ .
٢٧٦ــ ديوان الكاظمي : ١/٣٢، ٦١ ، ٩١ ، ٩٤، ٩٥ ، ١٠٩ ، ١١٦ ، ١١٩ ، ١٢٣ .
٢٧٧ــ ديوان الشبيبي : ٣٧ .
٢٧٨ــ نفسه : ١٠٩ .

واذا كان هذا النوع من الطباق هو ضرب من النفي المضمر ، فهناك ايضا ذلك الطباق الذي يكون بالنفي الظاهر كقول الكاظمي :

انت الـذي دلت عليـه فعالـــه ان العسير لديه غـير عسير (٢٧٩)

وقـول الشبيبي :

احـاول طورا منه صعبـا وطالمـا اتى طائعا حاولت ام لم احاول (٢٨٠)

ومثلما يمثل الطباق وجها من وجوه النفي ، يمثل كذلك وجها مـن وجوه التكرار ، منه الملفوظ ، كالذي ورد في بيـت الشبيبي المذكـور : حاولت ـ لم احاول ، ومنه الملحوظ والملفوظ ، كقوله ايضا :

فثمـة ركـب عاجـل غـير آجل وثمة ركب آجل غـير عاجل (٢٨١)

اما في الجناس فيتمثل التكرار على نحو أوضح ، لان الجناس يعتمد ، اساسا ، على تكرار الحروف تكرارا تاما او ناقصا ، فالتام كقول الكاظمي :

البيضـ في ايمانهـم لا تنجلـــي او تنجلي تلك الخطوب السود (٢٨٢)

وغير التام كقوله ايضـا :

وافتك ترفـل في رقـاق بـــرود هيفاء تبسم عن شتيت بـرود (٢٨٣)

* * *

تعيد الـى اوطانكـم كـل عامـل يعيـد الـى اوطانكم كل عالم (٢٨٤)

٢٧٩ـ ديوان الكاظمي : ٢٣٠/١ .

٢٨٠ ، ٢٨١ـ ديوان الشبيبي : ٦٤ .

٢٨٢ـ ديوان الكاظمي : ٣٢/١ .

٢٨٣ ، ٢٨٤ ـ ديوان الكاظمي : ٣٣/١ ، ١٢١ .

وكقـول الشبيبي :

وهبنـي قـد هويت فان عقلـي ملالـي فيك اكـواب المـلال (٢٨٥)

* * *

لسرتم على نجـدي هدى وفضيلة وجبتم حزونا دونها وحزمـا(٢٨٦)

وللطباق والجناس ، عدا التكرار ، خصيصة اخرى : ايقاعية ، تتمثل بالازدواج (الصرفي والعروضي) والسجع . فالمطابقات التقليدية التي أشرنا الى امثلة منها ، كثيرا ماترد على زنة صرفية واحدة مثل : طريف ـ تليد . حرام ـ حلال ،سراء ـ ضراء ، حلو ـ مر ، منثور ـ منظوم ... ، وربمـا اتفق لها ان تزدوج عروضيا عند النظم كقول الكاظمي :

شتـان نفـس زانهـا كـرم تسمـو ونفـس شانها بخل(٢٨٧)

اما الايقاع الازدواجي في الجناس فمن قبيل : عامل ـ عالم ، وحزون ـ حزوم ، في الامثلة السابقة ، واوطار ـ اوطان ، في قول الشبيبي :

ومـا خـرب الاوطان الا قضاؤنا لاوطارنا مكسوة زي اوطان (٢٨٨)

وكثيرا مايجتمع الايقاع الازدواجي ـ السجعي في الجناس مثل : برود ـ برود ، ملا لي ـ ملال ، في الامثلة السابقة ، وشواهد ـ شوارد في قول الشبيبي :

شواهد حالي مفصحات بما انطوى عليه ضميري لاالفصاح الشوارد(٢٨٩)

---

٢٨٥ ، ٢٨٦ـ ديوان الشبيبي : ١٠٠ ، ١٧٥ ، ١١ .
٢٨٧ـ ديوان الكاظمي : ١/١٥٠ .
٢٨٨ـ ديوان الشبيبي : ٥٠ .
٢٨٩ـ نفسه : ١٣٣ .

واذا كان التكرير الايقاعي يتمثل في الطباق والجناس ، على صعيد الالفاظ فانه يتمثل ، على صعيد الصياغة ، في كل من : المقابلة والتقسيم[٢٩٠] .
فالمقابلة هي ، الى حد ما ، ضرب من الطباق المركب ـ الكلي [٢٩١] ، الذي قد ينطوي على مطابقات في المعنى ، مثلما ينطوي على ايقاع ازدواجي ، كقول الكاظمي مثلا :

قد ادبروا وعيون الفخر باكية   وأقبلوا وثغور النصر تبتسم [٢٩٢]

او قد تكون المطابقة جزئية كقول الشبيبي :

فاني رضيت ، قسا أو رعى   وآونة مهلهلة رقاقا[٢٩٣]

اما التقسيم فيفيد ، في قسم من اقسامه ، من الازدواج الذي لمسناه في الجناس ، فمثال التقسيم ذي الايقاع الازدواجي قول الشبيبي :

فآونة مضاعفة غلاظا   واني اطعت ، نهى أو أمر [٢٩٤]

ومثال التقسيم ذي الايقاع الازدواجي ـ السجعي قول الكاظمي :

عم البلاء ، ألا حصداء واقية   جف الرواء ، الا وطفاء تنسجم ؟[٢٩٥]

ويقترن هذا اللون من الايقاع بكل من الطباق والجناس في مثل قول الشبيبي :

فيالك عقلا ما أشد عن الهدى   ويالك قلبا ما أشد وما أقسى ! [٢٩٦]

٢٩٠ـ المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها : ٢٤١/٢ ، ٢٧٢ .
٢٩١ـ نفسه : ٤٤٦/٢ .
٢٩٢ـ ديوان الكاظمي : ١٠٢/١ .
٢٩٣ـ ديوان الشبيبي : ١٦٥ .
٢٩٤ـ نفسه : ١٥٣ .
٢٩٥ـ ديوان الكاظمي : ١٠٠/١ .
٢٩٦ـ ديوان الشبيبي : ١١١ .

او قولـــه :

لقد ألف الاحزان ، فالغـم شانـــه   وقد فارق الاخدان ، فالهجر دابه [٢٩٧]

وتحت هذا الضرب من التقسيم يقع مايسمى بالتقطيع ، كقول الشبيبي :

مضيعة فضـلا ، وجاحـدة يـــدا   وناكثة عهدا ، ومخلفة وعـدا [٢٩٨]

والترصيع ، الذي هو سجع مزدوج ، كقول الكاظمي :

ان عاهدوا نكثوا ،او اقسموا حنثوا   او عاملوا عبثوا بالحق واهتضموا [٢٩٩]

العـدل مارفعـوا ، والجـور مـا اقتلعـــوا

والعرف ما اصطنعوا ، والنكر ماهدمـوا [٣٠٠]

وهناك ، على نحو قليل ، ذلك التقسيم الخفي الخالي من محسنات البديع ، والذي قد يساعد على تطويع صرامة الوزن وكسر حدته ، كقـول الشبيبي :

وأمـر أرجيه ، ففات ، وآخـــر   تعمدت تركيه ، ففاجأني عفوا [٣٠١]

اما « التورية » ، التي ربما كانت ضربا من ضروب الجناس ، فقليلة ايضا ، منها قول الكاظمي مجيبا صديقه احمد :

اكتاب احمـد رتلـت آياتـــه   أم ذي مزامـــير ولا داود ؟[٣٠٢]

٢٩٧ـ ديوان الشبيبي : ١٠٨ .

٢٩٨ـ نفسه : ١٨ .

٢٩٩ ، ٣٠٠ـ ديوان الكاظمي : ١/١٠٤ ، ١٠٥ ، وانظر : ١/١٦١ .

٣٠١ـ ديوان الشبيبي : ١٤٧ .

٣٠٢ـ ديوان الكاظمي ١/٣١ .

وقــول الشبيبي :

أسكــانَ الأعقــة ان عينـــي لكم من سفح ادمعها عقيق [٣٠٣]

ومثلها في قلة الورود تلك الضروب التقليدية الاخرى من الصنعــة ، كرد الصدر على العجز [٣٠٤] ، وتأكيد المدح بما يشبه الذم [٣٠٥] ، واشباهها ، وهي ضروب تعبيرية ، تحولت ، جراء التقليد ، الى اساليب نمطية لاتسترعي الانتباه كثيرا .

٤

ان شيوع الطباق والجناس وما يجري مجراهما من مقابلــة وتقسيم ، وماتشتمل عليه من ضروب الايقاع ، انما تمثل جوهر الصنعة التي يقـــوم عليها النهج التقليدي . فهذه المحسنات تعكس ، بالدرجة الاولى ، رؤية شعراء هذا النهج للعالم على انه مجموعة من الاعيان والمعاني المتقابلــة ، سلبا او ايجابا ، بشكل مباشر او غير مباشر ، ظاهر او خفي . هذه الاعيان والمعاني هي كيانات مستقلة ، قائمة بذاتها ، لكنها قد تتقابل بالتضاد معنى (الطباق والمقابلة) ، مثلما قد تتقابل بالتناظر شكلا او ايقاعا ، حتى لو اختلفت معنى (الجناس ، التورية ، السجع) . وحتى حين تتناظر معنى وايقاعا ، فانها انما تتناظر عن طريق التكرار والازدواج اللذين ينظم تناظرهما وزن البيت . فالايقاع ، على هذا ، هو المنظم الكلي لما يقع في داخله من ضروب التصنيع ، فهو بمثابة المساحة التي تتوازن عليها الوان التصنيع ، والاطار الذي يحـد نسبها ومقاييسها . ولما كانت « القافيــة » هي ادق ما تنبغـي مراعاته ، فان اي تصنيع ينبغي ان يضعها نصب عينيه قبل اي شيء آخر . وفضلا عن التصريع [٣٠٦] ، ولزوم مالا يلزم فقد توسل شعراء هذا النهـج

٣٠٣– ديوان الشبيبي : ١٥٥ .

٣٠٤ ، ٣٠٥– ديوان الكاظمي : ٦٤/١ ، ٦٥ ، ٩١ .

٣٠٦– ينظر مثلا : ديوان الكاظمي : ٧٨/٢ . ديوان الشبيبي : ١٢٧ .

بوسائل شتى لضمان الحصول على « قافية » مناسبة لاشعارهم ، فرصدوها اثناء البيت بالطباق تارة ، كقول الشبيبي :

وأماتـوا سننـا واضحـة   موتها في الارض احيا البدعا [307].

او بالجناس ، تارة ، كقوله ايضا :

شواهد حالي مفصحات بما انطوى   عليه ضميري لا الفصاح الشوارد[308].

او العطف كقول الشبيبي :

ودعـا للـذود عـن احسابهـا   شـرف العرق فلبت اذ دعـا [309].

كما توصلوا اليها بالاضافة حينا ، كقول الكاظمي :

واللـه يبعث من يسوق بهديـه   في ساعة الاحزان كل سرور [310].

والنعت حينا ، كقوله :

انا لا ارى ، فيما ارى ، ومخالفـي   في ريبـة غير السنـا المنظور[311].

او العطف كقول الشبيبي :

واتقـت حينـا فلمـا عقلـت   نبذت ذاك التقى والورعـا [312].

او التكرار ، كقول الكاظمي :

أو لم تملكـوا عصـورا عصـورا   أو لم تحكمـوا قرونا قرونا ؟[313].

٣٠٧– ديوان الشبيبي : ٤٥ .
٣٠٨– ديوان الشبيبي : ١٣٣ .
٣٠٩– نفسه : ٤٤ .
٣١٠– ديوان الكاظمي : ١/٢٢٥ .
٣١١– نفسه : ١/٢٣١ .
٣١٢– ديوان الشبيبي : ٤٤ .
٣١٣– ديوان الكاظمي : ١/١٦٤ ، وانظره : ١٦٦ .

هكذا يتبين ان الوان التصنيع التي كان شعراء النهج التقليدي يعمدون اليه ، بقدرما هي امتداد لتقليد النهج الذي ورثوه عن اسلافهم ، انما ترمي ، في الوقت ذاته ، الى مقدار العناية التي يوليها الشاعر التقليـدي للايقـاع باعتباره شكل القصيدة ــ وجهها ، وهو ، من اجل ذلك ، يعمد الى تصنيعه بتنويعات ايقاعية ــ زخرفية مختلفة ، محاولا ، بذلك ، ان يكسر من رتابته ، من جهة ، وان يشحذ من طاقته على امتصاص ــ تجميل تقليدية الرؤيــة ونثريتها من جهة اخرى . وهو بذلك كمن يطرز على الثوب الخلق ، علـى حد تعبير الآمدي » (٣١٤)

على هذا ، يمكـن ان تقرن « شكـل ــ وجـه » القصيـدة التقليدية بـ « منمنمة » ذات ابعاد هندسية ، منقسمة ، عرضيا ، الى بعدين (شطرين) متساويين تقريبا ، ينقسمان ، بدورهما ، الى ابعاد داخليــة متماثلة في كل منهما ، الا ان البعد الثاني (العجز) ينتهي بلازمة واحـدة (القافية) ، تشكل الحد العرضي للمنمنمة . اما طوليا ، فتتشكل من اعادة فواصل وأبعاد الوحدة الاولى فيها (المطلع) ، وتظل تكرر هذه الابعـاد حتى النهاية . وللمنمنمة بعد لوني واحد ، لكنه ليس على درجة واحـدة من التركيز ، بل قد يبلغ التفاوت في الانسجام حد النشاز احيانا ، هذا ، فضلا عن تلك البقع الباهتة او الملوثة . وبالرغم من ان سطح المنمنمة يبدو مستويا ، اجمالا ، الا انه لايخلو من تلك المساحات الخشنة والناتئة ايضا . وعلـى العموم ، يمكن القول : ان القصيدة التقليدية اشبه بمنمنمة غير متقنة بالرغم من دقة ابعادها ، وما يبدو عليها من انتظام زخرفتها واستواء سطحها . لكنها ، مع ذلك ، ظلت تستهوي انظار الجمهور في العراق وتستأثر باعجابه حتى الحرب العالمية الثانية وما بعدها .

٣١٤ــ الموازنة : ٣٨١/١ ، وينظر : الفصل الثاني : ٨٣ .

الفصل الخامس

اضطراب لغة الشعر بين التلفيق والسهولة

الزهاوي - الرصافي

ان كلا من الزهاوي والرصافي قد تلقى ، في الاســاس ، معارف ذات طبيعة تقليدية ، تشبه ، الى حد بعيد ، تلك التي تلقاها معاصروهمــا . بيد ان طبيعة البيئة التي نشأ فيها هذان الشاعران لم تكن بنفس الدرجة من التوجه نحو الماضي والاستغراق في تراثه ، فبغداد ليست كالنجف والكاظمية مثلا ، في غلبة الطابع التقليدي عليها ، انما هي ، اساسا ، عاصمة الدولة ، ومجريات الحياة فيها اشد تأثراً باطار الدولة ونهجها العام ، بكل ما ينطوي عليــه من مفارقات ، ثم هي ، بالتالي ، اقرب من سواها الى العالم الخارجي ، وعليه فحتى تلك الشخصيات والهيئات التي تتولى امور التعليم وشؤون المعرفة ، انما كانت ، بالرغم من طابعها التراثي ترتبط ، بشكل مباشر او غير مباشر ، بمرامي الدولة وغاياتها ، وتتأثر ، في الوقت ذاته ، بالرياح التي تهب عليهــا ، بحيث يمكن القول : ان طبيعة الحياة العامة كانت اميل ، اجمالا ، الى العناية بشؤون الواقع وغاياته العملية ، منها الى الانغمار في الماضي وتراثه[1] .

أما مكانة «العربية» من هذا كله فلم تكد تتجاوز حلقات التدريس واجواء المناسبات الدينية والسياسية ، فلغة الدولة هي التركيــة ، ولغة الناس هي العامية . واذا كان هذا هو حال العربية في العراق كله ، فان « لعربية بغداد » شأنا آخر ، فقد اضطرت ، بحكم ارتباطها الاوسع بمتطلبات الدولة ، الى

---

١ ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٩٦ــ٩٧ .

التنازل ، اكثر من سواها ، عن مكانتها الادبية ، والانصراف لاداء « وظائف » ذات طابع رسمي (نثري ـ تعليمـي) بالدرجـة الاولى • أمـا تراثها الادبي فيكاد يطويه الاهمال ، وربما يمكننا التدليل على انحسار هذا التراث ان الرصافي ، مثلا ، لم يجد ما يتأثر به ويحفظه في مقتبل حياته الدراسية ، اكثر غنى من شواهد الفية ابن مالك[٢] ، بالرغم مما يغلب على معظمها من اضطراب وشـذوذ ، اما الزهاوي فلم يقيض له ان يقرأ على أبيـه اكثـر من ديوان المتنبي[٣] • اما سـائر الموضوعات الاخرى فلم تكد تعدو « علوم الدين والعربية »[٤] •

أما بيئة ماقبل الدراسة فيكفي ان نشير الى ان الزهاوي قد نشأ في اسرة غير عربية[٥] ، وان الرصافي قد ترعرع ، هو الاخر ، في وسط شعبي لاصلة له بالادب[٦] • هذا فضلا عما كان يضطرب في مثل هذه البيئـات من لغات اجنبية كالكردية والتركية والفارسية ، خصوصا بالنسبة للزهاوي[٧] •

نخلص من هذا الى ان الذائقة اللغوية للزهاوي والرصافي قد تفتحت ، اساسا ، على عربية مهجنة وذات طبيعة نثرية عموما • والنصوص الادبية التي قيضت لهما قراءتها انما كانت ، على قلتها ، تدرس ، لامن اجل قيمتها الفنية ، بل باعتبارها وسيلة تعليمية قبل ذلك ، فقيمة الشواهد تكمن فيما تتضمنه من

---

٢ ــ ذكرى الرصافي : ٢٢١ . الرصافي ــ اراؤه اللغوية والنقدية : ٤٧٤ .
٣ ــ محاضرات عن جميل الزهاوي ، ناصر الحاني ، مطبعة المعرفة ــ بغداد ١٩٥٤ ، ط٢ ، ص ١٥ .
٤ ــ شعراء العراق في القرن العشرين ، يوسف عزالدين ، بغداد ١٩٦٩ ، ص ٦٩ .
٥ ــ الادب العصري : ٦/١ .
٦ ــ نفسه : ٦٩ .
٧ ــ اضطراب الكلم عند الزهاوي ، ابراهيم الوائلي ، مطبعة الايمـان ــ بغداد ١٩٧١ ، ص ٨ـ٩ .
ادب الرصافي ــ نقد ودراسة : مصطفى علي ، مطبعة السعادة ــ مصر ١٩٧٤ ، ص٦٤ـ٦٥ .

قواعد نحوية ، وقيمة شعر المتنبي ، بنظر رجل دين غير عربي ، هي فيما يتضمنه من معان وتأملات نافعة[8] . واذا كان الرصافي قد استطاع بدراسته وقوة حافظته ان يتضلع من عربية متينة الى حدما ، ولكنها ملفقة ايضا ، فان عربية الزهاوي المولدة اصلا ، كانت تزداد ارتباكا بمرور الزمن ، وتجنح نحو سهولة نثرية مخلة غالبا .

٢

ان العلوم (العقلية والنقلية) التي ثقفهما الزهاوي والرصافي كانت تختلط ، شيئا فشيئا ، بما كان يضطرب في بيئة بغداد خاصة من معارف وثقافات لها طابع (العلوم العصرية) كما يقول الرصافي[9] ، والتي هي : اما علوم طبيعيةخالصة ، واما معارف وافكار تنويرية ، وهي ، بنوعيها ، ذات طبيعة عقلية . هذه المعارف العصرية التي شغف بها الشاعران وتحمسا للاخذ بها ، هي التي كانت تقف ، في الواقع ، وراء دعوتهما للتجديد في الشعر الذي وجدا فيه وسيلتهما المفضلة للدعوة الى هذه الافكار ونشرها . فما دام الشعر ، طبقا للفهم السائد يومذاك ، يتألف من المعنى والمبنى ، ومادامت قيمته في معناه اولا[10] ، فان التجديد ينبغي ان ينصرف الى الافكار اساسا ، وعليه ، فالشعر العصري هو ماتضمن افكاراً عصرية . أما المبنى فانه وسيلة لنظم هذه الافكار ، وقيمته في التعبير عنها بوضوح وانسجام يشبهان النثر كما يقول الرصافي[11] :

---

٨ ــ الزهاوي ــ الشاعر الفيلسوف والكاتب المفكر ، عبدالرازق الهلالي ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٦ ، ص ٢٤ــ٢٦ .

٩ ــ الرصافي ــ اراؤه اللغوية والنقدية : ٣٩٤ ، وينظر مصدره .

١٠ــ ينظر : الفصل الثالث .

١١ــ معروف الرصافي شاعر العرب الكبير : ٣٦٣ .

وأرسلتــه شــعراً يروق انسجامه   فيحسبه المصغي لانشــاده نثرا[١٢]

اما الزهاوي فقد فخر بانه اول من اعلن عما اسماه « مبدأ البساطة في الشعر »، والذي يعني تحويله الى نثر :

لم يكــن مبــدأ البســا   طــة في الشعــر معلنــا
انــا مــن بعــد أعصــر   أنــا أعلنتــه أنــا[١٣]

مثل هذا الشعر كان ، في الواقع ، ضــربا من النثر المنظوم ، وهــو ، بطبيعته ، اقرب الى نثرية الاعلان منه الى روح الفن الشعري . وقد تمثل في تلك المنظومات التي يغلب عليها المنحى الفكري المجرد كنظم العلوم الطبيعية حينا ، والافكار الفلسفية والتاريخية والاجتماعية حينا آخر ، ويمكن ان نضع معظم رباعيات الزهاوي وقسم « هواجس النفس » من ديوانــه ، وكــذلك مطولته « ثورة في الجحيم » امثلة لهذا المنحى[١٤] . ومن امثلته في ديوان الرصــافي ذلك العدد من القصائد الذي يتوزع تحت ابواب (الكونيات) و (الفلسفيات) ، و (التاريخيات)[١٥] . كما يتمثل ايضا في تلك الحكايات ذات المغزى الاجتماعي ــ السياسي مثل « ام اليتيــم » ، و « المطلقــة » ، و« اليتيم في العيد » ، للرصافي[١٦] . والقصائد التــي تنضــوي تحت قســم « الحديث شجون » في ديوان الزهاوي[١٧] . ولاتكاد مطولته « ثورة في الجحيم » تخرج عن هذا المنحى الشعري ، الا في مغزاها الذي لايخلو مــن مسحة فلسفية ــ سياسية[١٨] .

١٢ــ ديوان الرصافي : ١٤٢/١ .
١٣ــ اللباب : ١٦٣ .
١٤ــ ديوان الزهاوي : ٢٩/١ ، ٤٠٤ ، ٧١٥ .
١٥ــ ديوان الرصافي : ٧/١ ، ٥٠٥ ، ١٦٣/٢ .
١٦ــ نفسه : ١٠٩/١ ، ١٥٤ ، ١٦٥ .
١٧ــ ديوان الزهاوي : ٧٧/١ وما بعدها .
١٨ــ محاضرات عن جميل الزهاوي : ٨٠ ، ٩٠ .

٣

ان طغيان النزعة النثرية على هذا النوع من النظم يمكن ان يعزى الى سريان التيار العقلي ــ الواقعي في التفكير الذي تعاظم نفوذه في الغرب اثر التقدم العلمي الواسع وانتشار الفلسفة الواقعية التي تأثر بها الادب عامة ، والشعر خاصة[١٩] ، « وكان من ابرز سماتها الاستعانة بالحقائق العلمية والاكتشافات المادية في الادب »[٢٠]، والنزوع الى التعبير عن الواقع وتصويره تصويرا مباشرا • وربما اسهم هذا الاتجاه ايضا في رواج الادب النثري من مقالة وقصة ورواية ومسرحية ، ودفع الى الاقبال عليه ، في حين كان لتقدم الطباعة والصحافة يد كبرى في اذاعة هذا الادب ونشره • وقد قرأه الزهاوي والرصافي اما بالتركية واما مترجما الى العربية[٢١] • وربما كان من اثره سريان نظم الحكايات الشعرية التي اشرنا اليها ، مثلما ان تأثرهما بالاتجاه العقلي عامة يكاد يقف وراء اعجابهما بالشعراء ذوي النزعة العقلية ــ الفلسفية كالمتنبي والمعري والخيام[٢٢] •

ان اطلاع الزهاوي والرصافي على نماذج من الادب الجديد لم يكن واسعا ولا عميقا ، فهما لايعرفان لغة اوربية ، ولم يتمكنا ، بالتالي ، من استلهام روح التجديد ، ولا الافادة من التقنيات المتقدمة التي كان الادب الجديد يبتكرها ، خصوصا تلك المسائل الجوهرية في فن الادب ، مثل « وحدة الموضوع » و « علاقة الشكل بالمضمون » • فمثل هذه المسائل لم تكن ميسورة الفهم يومذاك لدى دعاة الشعر العصري ، وعليه ، فقد ظل هذا الشعر يخضع ، عمليا ، للمقاييس الموروثة[٢٣] ، وكل مافهم من التجديد

١٩ــ ديوان الزهاوي (مقدمة الاوشال) : ٤٢٨/١ •

٢٠ــ شعر جميل صدقي الزهاوي : ٤٤٧ •

٢١ــ محاضرات عن جميل الزهاوي : ١٥ ــ ١٦ •

٢٢ــ مقدمة الاوشال : ٤٢٨/١ •

٢٣ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٦٠ ــ ١٦٣ •

يكد يقتصر على ابدال الافكار القديمة بافكار عصرية ، وتطعيم اللغة القديمة بمفردات وتعابير عصرية ، والتحلل من بعض قيود الصنعة في الشكل القديم. وهو مابيناه في الفصل الثالث .

معنى هذا ان اللغة قد استخدمت اداة قائمة بذاتها ، لنقل فكرة قائمة بذاتها ، عبر شكل ايقاعي قائم بذاته ، وعليه ، فالقصيدة هي : افكار ، ومفردات ، وشكل تعبيري ــ ايقاعي ، « ومن هنا يسهل تحويلها الى نثر عادي دون ان تفقد من الرسالة التي تنقلها شيئا ، وعلى صعيد التعبير نقول : ان نواة التعبير هي الكلمة المفردة لا الجملة ، وهي الفكرة لا الصورة »[٢٤].

من ناحية اخرى ، اتسع نطاق تسخير الشعر لمهمات عامة ، سواء بسبب سعة ارتباط الشاعر بالدولة[٢٥] ، ام بسبب تنوع مجريات الحياة العامة ، بحيث لم تعدالاغراض التقليدية من مدح وهجاء وفخر ورثاء ، وما أشبه مقصورة على شخصيات معينة ، بل صارت تشمل اضافة للسلاطين والملوك والامراء والقادة ، مختلف رجال الدولة والساسة والعلماء والمفكرين والمصلحين والادباء ... ، ولم تعد القيم والمواقف التي تبرزها القصيدة ذات خصائص فردية فقط ، انما صار الشاعر يعنى بابراز قيم اوسع (وطنية ، وقومية ، وانسانية) . حتى الغزل لم يعد تقليدا نمطيا لاطراء خصائص وهمية ، انما غدا ، احيانا ، تعبيرا عن متعة حسية بالمرأة الراقصة ، والمغنية ، والممثلة ، والغانية ، والخليلة ...[٢٦] بالرغم من ان مثل هذا الغزل بقي في نطاق محدود .

٢٤ــ الثابت والمتحول (٣ ــ صدمة الحداثة) : ٧٢ .

٢٥ــ تصدير الشبيبي لكتاب : معروف الرصافي ، بدوي احمد طبانة ، مطبعة السعادة ــ مصر ١٩٤٧ ، ص ١١ .

٢٦ــ ديوان الزهاوي : ١/٤٥٠ ، ٦١٥ ، ٦٨٧ . ديوان الرصافي : ١/٥٦د ، ٧٠٢ ، ٧٠٥ ، ٧٧٧ .

وهكذا ظلت الاغراض الموروثة التي اكتسبت مضامين عصرية ، مرتبطة ، بقدر او بآخر ، بغايات دعائية من نوع ما ، بحيث اقترن النزوع الى التقليد لدى الشاعر بالحاجة الى المحافظة على الكثير من خصائص الخطابة في القصيدة ، بما يجعلها صالحة لنيل اعجاب الجمهور (٢٧) •

من هذا يتبين ان الزهاوي والرصافي ، على دعوتهما للتجديد ، ظلا تقليديين في رؤيتهما : تلك الرؤية التي تقوم ، اساسا ، على الفصل بين الذات والموضوع ، وبين الشكل والمضمون • بيد ان انغمار الشاعرين في تناول مشكلات الحاضر وافكاره قد جعل شعرهما الصق بالواقع واقرب الى روح العصر من شعر الكاظمي والشبيبي مثلا ، ففضلا عن تنوع الموضوعات التي عالجها الزهاوي والرصافي وتعددها ، فان مواقفهما من هذه الموضوعات بالرغم من عدم اتساقها ، تبدو عصرية اجمالا ، بل متطرفة في عصريتها احيانا •

٤

ازاء ذلك كله اتسمت رؤية الزهاوي والرصافي بالاضطراب بين الموروث والمعاصر ، فمن جهة ، قاد الفصل بين الذات والموضوع الى اضطراب رؤية الشاعر لموضوعه بين النظر اليه بالقياس الى الماضي تارة ، كما كان الامر عند الكاظمي والشبيبي ، ويتجلى ذلك في الموضوعات ذات ــ الطابع التقليدي عادة • وبين رؤية الموضوع كما هو في الواقع (مطابقة الحقيقة) ، ولكن من خلال منظار الشاعر لهذا الواقع ، تارة اخرى • وهي رؤية تتذكر معها قول الرصافي وهو ينظر الى بلاده :

نظرت اليها من خلال ذوارف ... من الدمع طرفي بينهن كليل
فكنت كراءٍ من وراء زجاجة ... بعينيه كيما يستبين ضئيل(٢٨)

٢٧ــ الشعر العراقي الحديث ــ مرحلة وتطور : ٥٧ ، ٦١ .
٢٨ــ ديوان الرصافي : ٢/٢٤٨ .

واذا كانت مثل هذه الرؤية تتجلى ، عادة ، في الموضوعات التي لاتخفى معها شخصية الشاعر وموقفه ، كالموضوعات السياسية والاجتماعية ، فان رؤية الشاعر لتلك الموضوعات ذات الطابع الفكري (العلمي ، الفلسفي ...) ، تبدو رؤية مجردة يتجلى فيها الفصل بين الذات والموضوع على اشده ، والا فكيف يمكن ان تتحسس الشاعر في مثل قصيدة الزهاوي « الدفع عوض الجذب » مثلا ؟ والتي يقول فيها :

تحوي السماء نجوما ذات اظلمة ... من الشموس كثارا ليس تنحصر
تخالها ثابتات وهي مسرعة ... كأنها الخيل في بيداء تحتضر
وكل شمس لها جرم بنسبته ... يجري الاثير اليها فهي تستعر[29]

أوفي مثل قصيدة « الارض » للرصافي[30] ؟

ومن الجهة الاخرى ، قاد الفصل بين الشكل والمضمون ، على صعيد التعبير ، مقترنا بما القاه تنوع موضوعات الشعر واتساع اغراضه وتعدد مستويات النظر اليها ، على اللغة من تبعات جديدة ، الى اضطراب لغة هذا الشعر ، فقد سوغ الفصل بين الشكل والمضمون ، مثلا ، اعتماد اللغة التقليدية ، بمفرداتها واشكالها التعبيرية والايقاعية ، اساسا في التعبير عن اي غرض شعري مهما كان معاصرا . وبامكاننا ان نمثل على ذلك بقصيدة « بضاحية الرميثة » للزهاوي[31] ، وقصيدة « السفر في التومبيل » للرصافي[32] . هذا ، فضلا عن تلك القصائد ذات الاغراض التقليدية والتي هي اقرب بطبيعتها الى لغة التقليد .

ومقابل ذلك ، سوغت الرؤية المباشرة للموضوع ، بوجهيها الحسي والمجرد ، والمقرونة بالحرص على مطابقة الحقيقة ، ان يسمي الشاعر

٢٩- ديوان الزهاوي : ١/٥٩-٦٠ .
٣٠- ديوان الرصافي : ١/٧٦ .
٣١- ديوان الزهاوي : ١/١٨٦ - ١٨٧ .
٣٢- ديوان الرصافي : ١/٥٨١ .

الاشياء باسمائها ، سواء اكانت قديمة ام حديثة ، عربية ام اجنبية . وهكذا ازدحم المعجم الشعري بكثير من الكلمات ، ليست من مادة متجانسة ، بحيث اختلطت المادة اللغوية التقليدية بامشاج شتى من لغة العلوم والفلسفة والسياسة واصطلاحاتها ، ولغة الصحافة والترجمة ،وببعض مما يدور على السنة الناس كذلك . وكان هذا المعجم يتسع اطرادا مع اتساع مساحة الواقع القائم في هذا الشعر ، وما يضطرب فيه من احداث وافكار ومواقف .

ولم يكن بمقدور الشاعر الحريص على « مطابقة الحقيقة » أن يبصر من هذه « الحقيقة » أبعد من وجهها الظاهري ، بحيث كانت الاشياء والوقائع تبدو له منعزلة عن بعضها وكأنها قائمة بذاتها ومستقلة عنه . اما تلك العلاقات المتشابكة التي تؤلف بين الماضي والحاضر ، بين الانسان والعالم ، بين الواقع والحلم ، تلك العلاقات المعقدة في وحدتها وصراعها، في عينيتها ورمزيتها، في خفائها وتجليها ، فكانت ، على مايبدو ، أبعد من ان يهتدي الزهاوي او الرصافي اليها . وعليه فان « الوحدة الموضوعية » للقصيدة لم تكن تعني ، بالنسبة لاي منهما ، اكثر من تجميع وحدات من الافكار المتناسقة منطقيا ، والمنظومة في ابيات او مقاطع ، دون ان يعني ذلك التخلي ، كليا ، عن وحدة البيت ، خصوصا في تلك الاغراض التي يغلب عليها الطابع التقليدي . بل ان الزهاوي يرى ان تنوع الموضوعات في القصيدة « اقرب الى الطبيعة » لان القصيدة تكون بذلك ، كالروضة الغناء محتوية على مختلف الازهار [٣٣] . وبلغ به الامر « انه كان يشتت قصيدته الواحدة في الديوان الواحد او ان يوزعها ... بعد ان يمزقها الى مقاطع متعددة وتحت عناوين مختلفة »[٣٤] .

٣٣- حول النثر والشعر للزهاوي ، ضمن كتاب : الزهاوي وديوانه المفقود: ٣٣٦-٣٣٧ ، وينظر مصدره .

٣٤- شعر جميل صدقي الزهاوي : ٤٤ . مقدمة اللباب : و - ر .

لقد افضت هذه « التجزيئية » ، على صعيد الرؤية ، و « المطابقة »، على صعيد التعبير ، الى اضطراب المعجم الشعري لدى الزهاوي والرصافي وتضخمه بسيل من الالفاظ والتراكيب التي تمتد بين الغريب الوعر والعامي المبتذل والاجنبي النيىء ، متمشيا ، بذلك ، مع تدافع افكار الشاعر[٣٥]، واسترسالها النثري الذي ليس له نظام يكثفه من الداخل ويحد من سيولته سوى نظام الايقاع (الوزن والقافية) ، الذي تعرض ، هو الاخر، الى دعوات ومحاولات للتخفف من قيوده ، والتساهل مع ضروراته ، انسجاما مع تيار الدعوة الى التجديد .

وكان من الطبيعي ان يتجاوز الامر اضطراب المعجم الشعري ، بمفرداته وصيغه ، الى اضطراب الاساليب وطرق الصياغة ، فالى جانب تقليد او احتذاء الاساليب الموروثة من الشعر والقرآن والمأثورات النثرية المختلفة ، على غرار مافعله الكاظمي والشبيبي ، اتسع الميل ، في ذات الوقت ، الى استخدام اساليب مولدة وعامية على نطاق اكبر . وهذا هو مايؤلف الطبيعة المشتركة للغة شعر الزهاوي والرصافي معا ، فهما يشتركان في اضطراب التناسب بين استخدام لغة الماضي ولغة الحاضر ، أما مايميز احدهما من الاخر فدرجة هذا الاضطراب ، فالمادة اللغوية التقليدية في شعر الرصافي ، مثلا ، تكاد تحتل مساحة كبيرة بالقياس الى اللغة المحدثة والعامية ، حتى ليمكن ان يعد ذلك أمارة على رصانته اللغوية احيانا ، بالرغم من انزلاقه ، في احيان اخرى ، الى سهولة مخلة [٣٦] ، الامر الذي يجعل الطابع الاشمل للغة شعره ، هو ، اجمالا ، طابع التلفيق . فاللغة عنده « وسيلة لاداء المعنى » [٣٧] ليس الا ، اي انها تستمد جمالها من جمال مضمونها (المطابقة) قبل اي شيء آخر ،

٣٥ـ ديوان الزهاوي (مقدمة الاوشال) : ١/٤٢٨ .

٣٦ـ معروف الرصافي : ٢٥١ .

٣٧ـ لغة الشعر بين جيلين : ٨١ . دروس في تاريخ اداب اللغة العربية : ٤٧ .
. ٤٧

ولا عبرة ، بعد ذلك ، بنوع الالفاظ او طريقة التأليف ، « فهو لايتعب نفسه بتخير الفاظه »[٣٨] • ولا غضاضة ، اذن ، ان يجتمع القديم والمعاصر في الفاظ البيت ، مثلما تجتمع الوعورة والسهولة في نسيج القصيدة ، وذلك هو التلفيق •

اما الزهاوي ، فبالرغم من اضطراب لغته اساسا ، الا ان اللغة المولدة تحتل المساحة الوسيعة في شعره ، قياسا الى ما سواها ، ثم هو ، بعد ذلك، اشد نثرية في طريقة استخدام اللغة ، واقل حرصا على العناية بها من الرصافي. وعليه ، فقد غدا الطابع العام للغة شعره هو الجنوح الى « السهولة » بكل ما تنطوي عليه من هبوط وضعف[٣٩] •

ولم يستطع الايقاع العربي ، بصرامته وتنوعه ايضا ، انقاذ لغة الزهاوي والرصافي من نثريتها ، فقد ترتب على اتخاذه مجرد اطار مسبق لاحتواء المعنى (نظمه) ، دونالتنبه الى خصائصه الشعرية الاصيلة ، أن اهملت العناية باقامة التناسب والانسجام بين البنية اللغوية داخل البيت والقصيدة ، وصوت الايقاع الخارجي (الوزن والقافية) ، فمثل هذه الوحدة يمكن ان تمتص الكثير مما في النص من روح نثري ، وتشحذ ، بالمقابل ، من طاقته الشعرية • وبدلا من ذلك ، فكثيرا ما اعتبر الايقاع « ضرورة » تعيق التعبير الواضح عن المعنى ، ومن ثم التمست تسهيلات شتى للحد من سطوته ، تمثلت ، على صعيد اللغة ، في اهمال العناية باللفظ ورفع الكلفة في اختياره ، مقرونا بشيوع الركاكة والجنوح الى الحشو والتكرار والتفصيل[٤٠] اضافة الى كثرة الاغلاط وفشو الضرورات[٤١] • وتمثلت

٣٨- لغة الشعر بين جيلين : ٧٢ .
٣٩- لغة الشعر بين جيلين : ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ .
٤٠- دروس في البلاغة وتطورها ، جميل سعيد ، بغداد - مطبعة المعارف ١٩٥١ ، ص ١١٦ ، ١٣٨ ، ٢٠٥ ، ٢١٧ ، ٢٢٤ ، ٢٣٦ ، ٢٣٩ ، ٢٥٣ ، ٢٨٤ .
٤١- اغلاط الكتاب ، كمال ابراهيم ، المطبعة العربية ، بغداد ١٩٣٥ ، ١٢/١ ، ١٣ ، ١٤ ، ٢١ ، ٢٧ ، ٣١ ، وما بعدها .

على صعيد الايقاع في تهجين فخامة البحور العريقة (الطويل ، الكامل ، البسيط ...) ، ونبوها عن ثرية الافكار وركة البناء[٤٢] . وفي شعر الزهاوي ، خاصة ، برزت البحور الخفيفة والقريبة من النثر ، اضافة الى الوقوع في كثير من عيوب الوزن والقافية ، وهو ما طبع موسيقى شعره بالاضطراب والكساح [٤٣] .

ويمكن القول : ان الضيق بوحدة القافية كان وراء كتابة القصائد بمقاطع مختلفة القوافي ، كقصيدة « الفقر والسقام » للرصافي [٤٤] . كما كان وراء كتابة الرباعيات والموشحات لدى الزهاوي ، ويبدو انه بلغ اوجه في محاولة الزهاوي كتابة الشعر المرسل [٤٥] التي منيت بالاخفاق التام ، ومثلها مانقل عن الرصافي انه حاول مجاراة الشعر المنثور [٤٦] .

٥

يتبين من هذا ان التجديد الذي حاوله الزهاوي والرصافي لم ينظر الى الشعر نظرة متكاملة ، انما تناول منه (موضوعه) . فقد اولى الشاعر العصري تلك الموضوعات التي تضطرب في الواقع القائم عنايته الاساسية ، بيد أن درجة النظر الى هذه الموضوعات ظلت تحتفظ بابعادها التقليدية تقريبا ، والذي تغير هو ميدان الرؤية او وجهتها ، لامحورها او زاويتها . وعلى ذلك بدا الشكل التقليدي ما يزال صالحا للتعبير عن متغيرات الحاضر ؛ فمادام هذا التغير انما يمثل ، اصلا ، في حالة من التراكم الافقي ـ النثري

٤٢ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٣٦ وما بعدها .

٤٣ـ موسيقى الشعر العراقي المعاصر ، عبدالجبار داود البصري ، مجلة الاداب ـ بيروت ١٩٥٧ ، عدد ، ٩ ، ص ٧٩ .

٤٤ـ ديوان الرصافي : ٢٧٣/١ .

٤٥ـ حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : ٢٦ . ديوان الزهاوي : ٤١/١ .

٤٦ـ الرصافي ـ آراؤه اللغوية والنقدية : ٣٦١ .

فلامانع من نسقه (نظمه) في اطار قابل لاستيعابه عن طريق تكرار الوحدة النمطية في هذا الشكل ، وهي البيت ، لحين نفاذ الفكرة . واذ تبدو هذه الاستطالة مجهدة احيانا ،بسبب كون الشكل التقليدي وليد تجربة أخرى مفارقة ، فقد حاول الشاعر « اصلاحه » بالتخفف من بعض قيوده ، بمعنى ان الاسس العامة التي يقوم عليها هيكل القصيدة ظلت كما هي تقريبا (تقليدية) ، وان تلك « التسهيلات » التي اجريت عليها من قبل دعاة التجديد انما تناولت السطح فقط ولم تمتد الى البنية الداخلية التي ظلت قلقة مضطربة تعوزها الوحدة الكاملة . وكل مااستطاعت محاولات التجديد أن تفعله هو انها مكنت الهيكل التقليدي للقصيدة من « تغليف » الموضوع الجديد الذي دخل اليه ، بحيث يمكن القول : ان الموضوع الجديد قد « ولد ارتعاشا بسيطا في هيكل الشعر ، دون ان يزلزله ، كذلك ولد في هيكل المجتمع ارتعاشا بسيطا ، زينه ، لكنه بقي سطحيا ولم يزلزل اسس المجتمع او طبقاته العميقة »(٤٧) .

هذا الارتعاش البسيط تمثل في اضطراب شكل القصيدة اضطرابا يتراوح بين تلفيق بنائها من مادة لغوية غير متجانسة يختلط فيها القديم بالمعاصر ، وبين سهولة احالت هذا الخليط الى نثر منظوم احيانا . وهو مانستعرضه خلال هذا الفصل .

* المعجم الشعري ـ الاختلاط :

يتألف المعجم الشعري عند الزهاوي والرصافي من مادة لغوية تقليدية ومولدة . والمادة التقليدية تقوم على اصول شبيهة بتلك التي رأيناها في لغة الكاظمي والشبيبي ، فهي تستمد عادة من الشعر والقرآن والادب النثري وامشاج من المعارف القديمة . وبامكاننا ان نتلمس اثر الشعر القديم في : الغريب ، والمادة البدوية ـ الصحراوية ، ثم في تلك الصيغ القديمة التي ظلت متداولة في الشعر والنثر .

٤٧ـ الثابت والمتحول (٣ ـ صدمة الحداثة) : ٧١ .

١

في شعر الزهاوي والرصافي عدد لايستهان به من الالفاظ الغريبة التي هجرتها الالسنة واحتفظت بها بطون المعجمات من قبيل : مكوئد ، قالس ، سياع ، وكائر ، هذاذيك ، الخيزلى ، الهيذبى ، المجاليح ، صهصلق ، سجنجل [٤٨] .

أما بيئة الصحراء فقد يستحضرها الشاعر بالمكان مثل : شعب ولعلع واللوى والحمى[٤٩] والعذيب ويبرين[٥٠] . او بما ينبت فيه من نبات مثل : الشيح والرند والبان والسمر والضال [٥١] والاثل والاراك[٥٢] . أو بما يضطرب فيه من حيوان مثل:البعير والفرس والاسد والغزال والذئب[٥٣] والعقارب والافاعي والسعالي والغيلان ..[٥٤] وبما في السماء من طيور : كالحمامة والقطاة والغراب والصقر والعقاب [٥٥] والنسر [٥٦] . وما فيها من نجوم مثل : الشعرى والثريا والجوزاء والعيوق والفرقد[٥٧] ، والسها وكيوان [٥٨] ، وكذلك ماتشهده من ظواهر طبيعية كتحولات الليل والنهار وانواء المطر والريح والبرق والرعد ومايتصل بها . ثم هناك ايضا ادوات الحرب وصفات المرأة وما أشبه . يضاف الى ذلك كله عدد من اسماء

٤٨- د وان الرصافي : ٣٣/١ ، ١٧٩ ، ٢٣٦ ، ٣٨٢ ، ٥٧٩ ، ٥٩٢ ، ٦٥٠ .
٤٩- ديوان الزهاوي : ٨١/١ ، ٩٠ ، ١١٣ .
٥٠- ديوان الرصافي : ٦٧٠/١ .
٥١- د وان الرصافي : ٣٧٢/١ ، ٧٩٧ .
٥٢- ديوان الزهاوي : ١١٣/١ ، ١٧٠ .
٥٣ - ديوان الرصافي : ١٥٩/١ ، ٣٧٢ .
٥٤- ديوان الزهاوي : ٣٠/١ ، ٥٤ .
٥٥- نفسه : ١٤/١ ، ١٦ ، ٣٥ ، ٨٥ ، ١٠٥ .
٥٦- ديوان الرصافي : ١٥٩/١ .
٥٧- ديوان الزهاوي : ٣١/١ ، ٣٢ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٣ .
٥٨- ديوان الرصافي : ٣٦٨/١ ، ٥١٧ .

الاعلام من قبيل : عدنان وقحطان ومعد ويعرب ونزار ومضر وفهر وقيس وعبدمناف ...[٥٩] ، وبعض الاشارات التاريخية مثل : النعمان والخورنق ، وغمدان والابلق الفرد ، وعاد وجرهم ، وسحبان وباقل ، وعرش بلقيس[٦٠] .

أما الاثر الاسلامي فيتمثل في سائر صنوف فن القول من : قرآن ، وحديث ، واقوال مأثورة ، واشارات تاريخية ، ومصطلحات علمية ... وما الى ذلك .

فمن الفاظ القرآن في شعر الرصافي ، مثلا : تباب ، والآيات ، والمهيمن ، والحسنات ، والسيئات ، وولدان ، وحور ، وسعير ، وسقر ، ونعيم ...[٦١] .

كما ان هناك صيغا اقتبست من القرآن وادخلت كما هي في الشعر مثل : « آيات بينات » ، « على هدى ام في ضلال » ، « نطفة امشاج » ، « أوجست خيفة » ، « كأسا دهاقا » ، « صرح ممرد » ..[٦٢] .

أما تلك الصيغ او الايات التي دخلها شيء من التحوير اقتضته مستلزمات النظم فمن امثلتها قول الرصافي : [٦٣]

تراهم سكارى في العذاب وماهم — سكارى ولكن من عذاب مشدد
لعل الله يحدث بعد امرا — لنا فيخيب منهم من يخيب
فهاموا بتيهاء الاباطيل كالذي — تخبطه من شدة المس شيطان
فعند الله لي معكم وقوف — اذا بلغت حناجرها القلوب[٦٤]

٥٩— ديوان الرصافي : ٣٦٥/١ ، ٣٦٩ ، ٣٧٥ ، ٣٨٦ ، ٤٧٣ ، ١٩١ .
٦٠— نفسه : ١٦٨/٢ ، ٢٤٨/١ ، ٢٥٦ ، ٧١٤ ، ٧٩٢ .
٦١— نفسه : ٢٩٥/١ ، ٣٠٦ ، ٥٣٦ ، ٥٣٩ ، ٧٢١ ، ٧٤٦ .
٦٢— ديوان الزهاوي : ٣٥/١ ، ٥٣ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ١٤٢ ، ٢٠١ .
٦٣— ديوان الرصافي : ١٢٩/١ ، ١٦٤ ، ٣٦٧ ، ٤١٥ ، ٧١٢ .
٦٤— الحج : ٢ ، الطلاق : ١ ، البقرة : ٢٧٥ ، الاحزاب : ١٠ .

وفي شعر الزهاوي كثير من ذلك كقوله :

يانـار كـونـي عليـنـا بـردا وكـوني سـلاما

* * *

ياأرضـ مـاءك ابلعـي وياسمـاء أقلعـي [65]

ويكفي ان نشير الى مقطع « دعاء نوح » من قصيدته « طاغية بغداد » الذي هو اقتباسات متتالية لآيات من سورة نـوح . [66]

كما ترد ايضا اشارات متفرقة الى بعض الاحاديث النبوية ، كاشارة الرصافي الى قولة الرسول : « ان من البيان لسحرا »[67] في قوله :

فراح باذن العلم ينطق مِقْـولا عرفنا به ان البيان من السحر [68]

أو قول الزهاوي : [69] .

قـد بلـغ السيـل الزُبى ولـم يـدع مـن موضـع [70]

وشبيه بهذا ماورد من امثال واقوال مأثورة كقول الزهاوي : [71]

لقـد ملكـت فأسجِـحْ اننا فئة لاشيء غير جمال العدل يرضينا [72]

٦٥ــ ديوان الزهاوي : ١/١٢٥ ، ١٤٣ . الانبياء : ٦٩ . هود : ٤٤ .
٦٦ــ ديوان الزهاوي : ١/٢٠٣ . لغة الشعر بين جيلين : ٥٦ .
٦٧ــ مجمع الامثال : ١/٧.
٦٨ــ ديوان الرصافي : ١/٢٥ .
٦٩ــ ديوان الزهاوي : ١/١٤٣ .
٧٠ــ مجمع الامثال : ١/٩١ .
٧١ــ ديوان الزهاوي : ١/٢٩٥ .
٧٢ــ مجمع الامثال : ٢/٢٨٣ .

وقول الرصافي : (٧٣)

تغــرب ضاربـا في الارضــ يبغي   مدى من دونه خَــرْطُ القَتاد(٧٤)

أما الاشارات الادبية ـ التاريخية فتتمثل عبر اسماء الاعلام من رسل وخلفاء وملوك وولاة وقادة وشعراء وعلماء وفلاسفة ومفكرين ... ، ومــا يقترن بهم من آثار فكرية (اديان ، مذاهب ، كتب ...) ، او عمرانيــة (بلدان ، مدن ، قصور ، انهار ...) ، او سياسية (حوادث ، مناسبات . حروب ..) ، ثم ما يترتب على ذلــك كله من ورود طائفــة مــن الفاظ ومصطلحات العلوم والفنون المختلفة (٧٥) ، على غرار مارأيناه في شـــعر الكاظمي والشبيبي في الفصل السابق ، وربما اربى الزهاوي والرصافـــي عليهما في حجم معجمهما القديم ، بحكم وفرة انتاجهما ، خصوصا في تلــك القصائد التي تنحو منحى تقليديا (٧٦) .

٢

اذا كان المعجم القديم يؤلف النسيج العام لبنية القصيدة في النهج التقليدي ، وهو مارأيناه في شعر الكاظمي والشبيبي ، بحيث تبدو هذه البنية مؤتلفة الى حد بعيد ، فليس الامر كذلك في شـــعر الزهاوي والرصافي ، فالى جانب المعجم التقليدي هناك معجم اخر يختلط به ويقوم بازائــه ، هو المعجم المولد الذي يستمد من لغة الصحافة والترجمة والعلوم ومن اللغة الدائرة على السنة الناس ، ويتشكل ، هو الاخر ، من مادة بشريـــــة تمتد الى مختلف فئات المجتمع وطبقاته من مراتب واختصاصات ومهــن

٧٣ـ ديوان الرصافي : ٣٧٦/١ .
٧٤ـ مجمع الامثال : ٢٦٥/١ .
٧٥ـ ديوان الزهاوي : ٣١/١ ، ٣٥ ، ٤٧ ، ١١٤ ، ١٤٩ ، ديوان الرصافي : ٢١٥/١ ، ٢١٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٣١٤ ...
٧٦ـ ديوان الزهاوي : ١٣٠/١ ، ١٣١ ، ٥٤٧ ، ديوان الرصافي : ٧٣٣/١ ، ٧٩٧ ، ٦٠٠/٢ .

شتى ، فالى جانب الفئة الحاكمة من سلاطين ، وولاة ، وملوك ، وامراء ، وقادة ، ووزراء ، وساسة ، ووجهاء ، هناك ايضا اعلام من الاوساط الناهضة في المجتمع من : مصلحين ، ومفكرين ، وعلماء ، وادباء ، وفنانين، وصحفيين ، ومثقفين ، ونساء ، ثم هناك ايضا رموز للطبقات الفقيرة من كادحين وجنود وخدم وماشابه •

وطبيعي ان ترتبط بهذا المعجم البشري مادة حسية ومعنوية تتمثل في اسماء الاعلام العربية والاجنبية ، والاماكن والوقائع والمناسبات ، والقيم والظواهر والافكار السياسية والاجتماعية والدينية والفلسفية والعلمية والثقافية عامة ، اضافة الى الطبيعة الحسية •

وهذه الظاهرة ، بالرغم من دلالتها على اتساع وتعدد مجالات رؤية الشاعر ، وسريان روح الواقع في شعره بدرجة اكبر مما هو في شعر ممثلي النهج التقليدي ، الا ان رؤيته هذه ظلت « تجزيئية » في اساسها ، ومحكومة ، الى حد كبير ، بانفصال ذات الشاعر عن موضوعه • ومن اجل ذلك بدت الموضوعات التي تناولها الزهاوي والرصافي اشبه بمجموعة من حالات ومواقف واشياء متراكمة مختلط بعضها ببعض ، ومنظور اليها من الخارج على غير ترتيب ، وليس على انها تجارب حية انصهرت داخل ذات الشاعر وانبثقت في شكل من الوحدة والكمال • وهكذا افتقدت مادة هذا المعجم وحدتها الداخلية ، واستحالت بدلا من ذلك الى اشلاء ملفقة وقلقة ، فالعلاقات التي تنظمها وتؤلف بينها هي ، عموما ، علاقات خارجية ، تتخذ عدة وجوه ، فقد تكون زمنية (ماض ــ حاضر) ، او طبقية (غنى ــ فقر ، قوة ــ ضعف ، حاكم ــ محكوم ، سيد ــ عبد) ، أو وظيفية (سياسة ، وعلم ، وادب ، وفن ، ودين ، وفكر ، أو دور اجتماعي ضمن مؤسسات جمعية اخرى كالقبيلة او الاسرة او اية مؤسسة أو جمعية او منتدى) •

هــذه العلاقات تعرب عن نفسها ، على صعيــد الالفاظ ، امــا عن طريق المقابلة بين اللا متجانس ، كالمقابلة بين الغريب والعامي مثلا ، او بين القديم والاجنبي ، او بين الصيغ التقليدية والصيغ المولدة ، وهكذا ... ، وهــو مايفضي الى التلفيق . واما عن طريق الاعتباطية (العشوائية) في تسمية الاشياء او التعبير عنها ، وربما تداخل الطريقان ، وهو مايفضي الى النثرية. هذا ، فضلا عن ضرورات الوزن والقافية .

وعلى هذا فان المفارقة لتبدو شديدة اذا نحن جمعنا بين تلك الطوائف المتباعدة من اسماء الاعلام والاماكن والادوات والمصطلحات والصيغ .. وما الى ذلك مما حفل به شعر الزهاوي والرصافي . فقد جمع الرصافي مثلا، بين لبيد وزهير وبين الشاعر الشعبي مــلا عبــود الكــرخي ، ففضل شاعريتــه عليهمــا :

تقــدمت فيهــا علــى السابقــين فمن ذا«زهير» ومن ذا«لـَبيد»؟[٧٧]

والزهاوي يجمع كل هذه الاسماء ، في مكان واحد ، على مابينها من تفاوت :

لقد كان في بغــداد للشؤم يأمــر على فرقة من فيلق الترك « جعفر »
وكــان لــه زوج وكــان ركونــه اليهــا كثــيرا فهــي تنهى وتأمــر
تسمى « زليخا » وهي شمطاء فظــة من الناس طرا بالقســاوة تذكــر
وكــان لهــا منهــا فتــاة جميلــة قد اشتهرت واسم الجميلة « دلبر »
وجاريــة في بيتــــه شركسيـــــة تسمى «سليمى» وهي عذراء معصر[٧٨]

٧٧- ديوان الرصافي : ٦٥٢/٢ .
٧٨- ديوان الزهاوي : ٩٧/١ .

والقافية عند الرصافي تجمع بين « دهوك » و « تبوك » ، كما يجمع بين اماكن شتى في قوله : [٧٩]

لقد ناح العـراق عليـك حزنـا وضج من الخليـج الى دهـوك
وناح المسجـد الاقصى جميعـا الى ارض الشآم الـى تبـوك[٨٠]

ويجمع الزهاوي بين « المسدس » و « الحسام » في قوله :

أبشـين ان ادنى العـدو حمامـي بمسدس يوريـه او بحسـام [٨١]

وتتسع المفارقة لو جمعنا عددا من النماذج التي تقع تحت مـادة واحدة ، فمادة « الادب » مثلا تؤلف بين : امرىء القيس ، وابي دلامة ، وطاغور ، والكاظمي ، وتولستوي ، وعبود الكرخي ، وشوقي ، وعبد الكريم العلاف .. وهكذا . وتؤلف مادة « العلم » بين : ارسطو طاليس ، وابي بكر الرازي ، وابن القيم الجوزية ، وأديسون ، ومحمود شكري الالوسي ، وقاسم القيسي ، وعبدالوهاب النائب ، والشيخ قاسم مدرس جامع النعمانية .. وهكذا . وعلى هذا المنوال يمكن ان تجري سائر المواد الاخرى [٨٢] .

وتبلغ المفارقة اشدها اذا نحن جمعنا بين نموذجين متباعدين من مادة واحدة مثل : « الاحنف بن قيس ـ ابو عبعوب » [٨٣] و « هولاكو ـ

٧٩ـ دروس في البلاغة وتطورها : ٢٨٧
٨٠ـ ديوان الرصافي : ٩٢/٢ .
٨١ـ ديوان الزهاوي : ٢٨٦/١ .
٨٢ـ ينظر مثلا على هذا الاختلاط : ثورة في الجحيم ، ديوان الزهاوي : ٧٣٣/١ .
٨٣ـ ديوان الرصافي : ٨٠/٢ ، ٦٠٧ .

اسعد المصور »[٨٤] ، و « ابن العلقمي ــ جبر بن ضومط »[٨٥] . و « بوزع ــ حبوبة »[٨٦] ، « برقة ثهمد ــ شارع الميدان »[٨٧] ، و « سقط اللوى ــ السينما الوطني »[٨٨] ، و« الغضنفر ــ العقعق »[٨٩] و « الصمصام الخذم ــ المسدس »[٩٠] و « الذات والصفات ــ الجذب والدفع »[٩١] .

أما الاعتباطية في استخدام الكلمات فتتجلى على نحو واضح في الجمع بين الالفاظ التي لارابطة بينها ، والمتناشزة احيانا ، كالجمع بين الاجنبي والغريب مثلا (الفنغراف ــ الغطارفة) : في قول الرصافي :

رقى من اعاليها الفنغراف منبرا   محاطا باصحاب غطارفة غر[٩٢]

او بين المولد والقديم (مقياس الحضارة ــ ناطحوا العيوقا) في قوله :

فالفن مقياس الحضارة عند من   حازوا الرقي وناطحوا العيوقا[٩٣]

او بين التقليدي والعامي (اخو الحجى ــ يروز) في قول الزهاوي :

أخو الحجى قبل أن يحمل الأداة يروز[٩٤] .

٨٤ــ نفسه : ١٩٥ ، ٥٣٤ .
٨٥ــ نفسه : ١٩٥ ، ٨٦ .
٨٦ــ نفسه : ١٧٥/١ ، ٤٣٤ .
٨٧ــ نفسه : ١٢٠ ، ٢٩١ .
٨٨ــ نفسه : ٤٧/٢ ، ٥٢١ .
٨٩ــ نفسه : ٢٩٦/١ ، ٢٢٢ .
٩٠ــ نفسه : ٧٨/٢ ، ٢٥٧ .
٩١ــ نفسه : ٥٣٧/١ ، ٤٧ .
٩٢ــ ديوان الرصافي : ٢٥/١ .
٩٣ــ نفسه : ٢٣٢ .
٩٤ــ ديوان الزهاوي : ٣٨٤/١ .

أو بين المولد والغريب (شوكة ــ ملث ذو بعاع) في قول الزهاوي :

فيـا جدثا في جوفـه نام شوكـة   سقاك ملث ذو بعاع من السحب[٩٥]

ومثل ذلك كثير ، حتى ليمكن القول : ان معجم الزهاوي والرصافي قـد يبدأ « منذ بدايات الشعر الجاهلي الى آخر لفظة مبتذلة في مقاهي بغداد وصحفها اليومية »[٩٦] •

٣

مثل هذا المعجم ، انما كان ، في الواقع ، محاولة مضطربة للجمع بين مـا ثقفه الزهاوي والرصافي من التراث القديم ، والذي يغلب عليه طابع البداوة، والتراث العربي الاسلامي ،وهو تراث متنوع له مظهر الصنعة الفنية، ثم معارف العصر وظواهره ، تلك التي عززت جميعا ، بغزارتها وتنوعها ، الاتجاه الرامي الى ايلاء « الفكرة » سواء كانت محسوسة ام مجردة ، الاهمية الاساسية في الشعر ، واعتبار الشكل ، وسيلة ، لااكثر للتعبير ، بوضوح ، عنها • وهو مـا يتجلى في بنية هذا الشعر واسلوب صياغته •

**** الصياغة ــ التراكم :**

يؤلف كل من الغريب والتقليدي، والدخيل والمولد، وحتى العامي المبتذل مادة ملحوظة في شعر الزهاوي والرصافي ، وغالبا ما يختلط بعضها ببعض •

٩٥ــ نفسه : ١٧٤ •

٩٦ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٨٤ •

١

يتمثل النزوع الى الغرابة في استخدام الكلمات الميتة والوعرة احيانا تلك التي اشرنا الى امثلة منها ، ثم في الرغبة عن الكلمات المألوفة الى مايرادفها في المعنى ، لكنه اقل منها دورانا على الالسنة ، مثلما رأينا ذلك في شعر النهج التقليدي ، فالسيف « عضب » عند الرصافي ، والخمرة « قرقف » ، والمطر « غيث »[٩٧] . وهو يستعمل « نسوخ » بدلا من « نغوص » ، و « تمزع » بدلا من « تسرع » ، و « شروى » بدلا من « مثل »[٩٨] .

مثل هذا النزوع الى الغرابة انما هو ثمرة لرسوخ اثر اللغة التقليدية التي لايقتصر نفوذها على المفردات بل يتعداه الى صلب النسيج اللغوي لشعر الزهاوي والرصافي متمثلا في عدد غفير من الصيغ والاساليب والتشبيهات والمجازات التقليدية ، التي تصل الى الاحتذاء والتضمين الجزئي او الكلي ، على غرار ما رأيناه في شعر الكاظمي والشبيبي . ومنعا للاعادة سنكتفي ، هنا بالتمثيل لكل صنف من اصناف الصياغات التقليدية .

يتمثل ماهو تقليدي في اللغة عبر تلك الصيغ المتداولة التي تتركب بالوصف مثل : الماء القراح ، الاعين النجل ، الحرب العوان ، الهمة القعساء ، الروضة الغناء ، العجب العجاب[٩٩] . او بالاضافة مثل : سقط المتاع ، خالي الوطاب، ضربة لازم، خبط عشواء، رأد الضحى[١٠٠] . او بالاسناد مثل : لم يأل جهدا ، سيم خسفا ، اقال العثار[١٠١] ، مأأنس لا انس ، كل حال تحول[١٠٢] .

٩٧- ديوان الرصافي : ٣٩٨/١ ، ٢٣٠ .
٩٨- نفسه : ٤٥٣/١ ، ١٦٠ ، ٤٨٨ . دروس في البلاغة وتطورها : ١٧٩ وما بعدها .
٩٩- ديوان الزهاوي : ١٢/١ ، ١٣ ، ٥٦ ، ٧٥ ، ١٠٤ ، ١١٠ .
١٠٠- ديوان الرصافي : ٢٣٩/١ ، ٢٨٠ ، ٤٠١ ، ٤١٣ ، ٦٧٨ .
١٠١- ديوان الزهاوي : ٣٦/١ ، ٥٨ ، ٨٦ .
١٠٢- ديوان الرصافي : ٤٩٣/١ ، ٣٠٦ .

أما تلك الاساليب التقليدية التي رأينا امثلة منها لدى شعراء النهج التقليدي ، فيحفل بها كذلك شعر الزهاوي والرصافي ، ومن امثلتها تلك الصيغ والاساليب التي تشكل البدايات التقليدية عادة للبيت القديم مثل : ألارب ، ويوم ، فيالك من ، فعد عن ، رويدك ، هم الالى ، وكائن ترى ، قف بالديار [١٠٣] . خليلي عوجابي ، سقى الله ، واني وان ، ياليت شعري [١٠٤] . ومن امثلتها في شعر الزهاوي قوله :

ابى الله ان انسى ربوعا كريمة	قضيت بها عهد الصِبا وهو طيب
هي الدار ناطت بي حبالا من الهوى	تجرّ به قلبي الشجي وتجذب
رعى الله عهدا بالرصافة قد مضى	ولكنه عن خاطري ليس يغرب
الا ليت شعري هل اراني راجعا	اليها وهل من ماء دجلة اشرب ؟[١٠٥]

ويتبين اثر اللغة التقليدية ايضا في اعتماد تلك الصيغ والعبارات التي تذكر بمثيلاتها في الشعر القديم ، كقول الرصافي :

«وبيضة خدر» ان دعت نازح الهوى	اجاب ألا لبيكِ يابيضة الخدر[١٠٦]

الذي يذكر بيت امرىء القيس في المعلقة .

او قول الزهاوي :

«يقولون صبرا ياجميل» على الذي

اصابك من ُرْزءٍ وأنّى لي الصبر ؟[١٠٧]

الذي يذكر بيت جميل بثينة .

١٠٣ـ نفسه : ٢١/١ ، ١٣٦ ، ١٤٣ ، ٣٧٨ ، ٤٠١ ، ٨٠٦ .
١٠٤ـ ديوان الرصافي : ٩/٢ ، ٢٠ ، ٣٥ ، ٣٩٥ .
١٠٥ـ ديوان الزهاوي ، نشر : محمد يوسف نجم ، ٧/١ .
١٠٦ـ ديوان الرصافي : ٢٣/١ .
١٠٧ـ ديوان الزهاوي : ١٧٧/١ ، ١٨٨ .

وربما وردت اكثر من صيغة في البيت الواحد كقول الرصافي :

وقفت «غداة البين» في الكرخ وقفة　　لها كربت نفسي «تطير شعاعا»[١٠٨]

كما قد يمتد الاتكاء على الصيغ التقليدية الى التضمين ، كقول الرصافي :

وجوه عليها للشحوب ملامح　　«تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد»[١٠٩]

او قول الزهاوي :

وقلت له « انا غريبان ههنا　　وكل غريب للغريب نسيب »[١١٠]

وقد يشمل التضمين البيت بأكمله[١١١] .

وهناك مستوى اخر للتقليد يتمثل في احتذاء اسلوب الشعر القديم ومحاكاته، فقول الرصافي :

وهل انا الا من اولئك ان مشوا　　مشيت وان يقعد اولئك اقعد[١١٢]

هو احتذاء لبيت دريد بن الصمة :

وهل أنا الا من غـَزِيّة ان غوت　　غويت وان ترشد غزية ارشد[١١٣]

وقول الزهاوي

ساكت انت والأعادي تقول　　ومضر بك السكوت الطويل[١١٤]

١٠٨- ديوان الرصافي : ٣٥٦/١ ، ٢٠٠ .
١٠٩- نفسه : ١٢٨/١ .
١١٠- ديوان الزهاوي : ١٣٢/١ .
١١١- ديوان الزهاوي : ١٣١/١ . ديوان الرصافي : ١٧٢/٢ .
١١٢- ديوان الرصافي : ١٣١/١ .
١١٣- لغة الشعر بين جيلين : ٧٣ ، ٧٦ - ٧٧ .
١١٤- ديوان الزهاوي : ٢٨٦/١ .

هو احتذاء لبيت الشريف الرضي :

راحــل أنــت والليــالي نــزول ومضــر بك البقــاء الطويــل[115]

وربما تمثل التقليد ايضا في تأثر ايقاع الشعر القديم ، كقول الرصافي :

وما صاحــب البيــت الحقير بناؤه بأفزعَ من رب البلاط الممَّردِ[116]

فقد تأثر فيه ايقاع بيت المتنبي :

ومــا ربة القُرط المليــح مكانــــه بأجزعَ من َربّ الحسام المصمم[117]

وفضلا عن ذلك فان التقليد يتمثل على نحو جلي في تلك الابيات التـــي تكاد تكون مستلة من دواوين الشعر القديم والتي ليس بينها وبين عصرنــا عهد ، كقول الرصافي مثلا :

أقــوى مصيف القــوم والمربـــع فالــدار قفــر بعدهم بلقــع[118]

أو قوله :

مَقاحيُم تصلى المعمعــان مُشيحةً اذا احتدمت في حومة الحرب نيران[119]

وحتى الزهاوي الذي تحدث كثيرا عن التجديد ، وامتلأ شعره بافكار العصر وعلومه ومنجزاته ، يتقمص ، هو الاخــر ، روح الشاعــر التقليدي احيانا ، فيتحسر على « عهد دجيل ورماله واشجاره وظلاله ومائه » وكأنما ليس بينه وبين المدينة عهد ، يقول :

الا ليت شعري هل «دجيل» كعهده وهل سَمُرات الرمــل وارفة الظل ؟

١١٥ـ الزهاوي ـ الشاعر الفيلسوف والكاتب المفكر : ٣٠٠ ، ٣١٢ ـ ٣١٣ .
١١٦ـ ديوان الرصافي : ١/١٣٠ .
١١٧ـ ديوان المتنبي : ٤٦٩ .
١١٨ـ ديوان الرصافي : ١ /٥٩ ، لغة الشعر بين جيلين : ٧٦ .
١١٩ـ نفسه : ١/٣٧٠ ، ١٩ .

وهل حيثنا منه بذي الأثل نازل | كما كان ، أم هل غادر الحي ذا الاثل؟
وهل ، عرصات الحي بعد عذيّة | وهل جنبات الحي باسقة النخل ؟
لعمرك لا ظل الطريفاء قالص | نهارا ، ولاماء الطريفاء بالضحل
بلاد سكناها ونحن من الحمى | بحيث النسيج الطلق يعبث بالطل
بلاد بها حَزن وسهل تقابلا | فيالك من حزن ويالك من سهل [120]

بل ان روح التقليد قد سرت في قصائد باكملها ، حتى ليمكن ان نجد في هذا المقطع او ذاك اثرا لشاعر او اكثر قد انبث في اثنائها ، سواء اكان هذا التأثر في الافكار والمعاني ام في الالفاظ والاساليب والايقاعات [121] .

ومن امثلة ذلك تأثر الزهاوي بلامية الشهرزوري التي اولها :

لمعت نارهم وقد عسعس الليـ | ـل ومل الحادي وحار الدليل[122] .

في مقطعين من احدى قصائده هما «كأنهن ثكالى » و «ظلمة فوق ظلمة » [123] . أما الرصافي فتأثره بالشعر القديم اوضح ، ويمكن تلمسه في عدد من قصائده مثل « ام اليتيم » . و « يقولون » [124] ، وفيهما يبدو اثر معلقتي عنترة وزهير ، و « السجن في بغداد »[125] ويبدو فيها اثر معلقة طرفة ، وهناك قصائد اخرى تحمل آثار شعراء من مختلف العصور [126] .

أما بلاغة هذا الضرب من الشعر فلا تكاد تختلف عن مقاييس بلاغة النهج التقليدي التي قررناها في الفصل الرابع ، وهي تقوم ، عادة ، على استحضار

١٢٠ـ ديوان الزهاوي : ١/١١٣ . لغة الشعر بين جيلين : ٥٣ .
١٢١ـ معروف الرصافي شاعر العرب الكبير : ٣٢٥ .
١٢٢ـ وفيات الاعيان : ٢/٢٥٢ .
١٢٣ـ ديوان الزهاوي : ١/١٣٠ ـ ١٣١ .
١٢٤ـ ديوان الرصافي : ١/١٠٩ ، ٣٦١ .
١٢٥ـ نفسه : ١/١٢٠ .
١٢٦ـ معروف الرصافي شاعر العرب الكبير : ٣٢٧ ـ ٣٢٨ .

الماضي واتخاذه رمزا مباشرا للحاضر ، فالرصافي ، وهو يتحدث عن حريق ألم باحدى حارات استانبول ، لايرى فيها اكثر من اطلال رحل عنها القوم ، فيقـــول :

ماللديار تراءى وهـــي اطـــلال	هل خف بالقوم عنها اليوم ترحال ؟
كانت بها السَمُرات الخضر زاهية	واليوم لاسمر فيهـــا ولاضـــال
مابالهـــا وهـــي انقاضـــ مبعثـــرة	تغير فيهن ابكـــار وآصـــال[127] ؟

مثل هذا المستوى التقليدي يتشكل ، عادة ، من تلك الصيغ الخبرية والانشائية التي تتذكر الماضي وتتمناه وتتلهف على عهوده المنصرمة وتدعو لها بالسقيا وتنادي الصحاب للوقوف على آثاره واستحضار ماكان فيها مـــن نبات وحيوان وطير وشجر واحبة ، وهي صيغ حفل بها الشعر القـــديم ، وكنا ذكرنا بعضا منها آنفا .

كما يقوم ايضا على اتخاذ الماضي مقياسا للحاضر ، وذلك باستخـــدام مادة الماضي من : اعلام ، اماكن ، نبات ، حيوان ، ادوات ، اشـــارات تاريخية ... وما أشبه ، قرينة لبيان الحاضر أو سبيلا الى نمذجته ، وعلى ذلك يمكن ان نجد « نموذجا » للمرأة في شعر الزهاوي والرصافي شبيها جدا بالذي وجدناه في شعر الكاظمي والشبيبي ، ان لم يكن هو نفســه ، فمواصفات هذا النموذج تتألف ــ هي الاخرى ــ من مجموعة من القرائن الحسية التي يختلط فيها النبات والحيوان ومظاهر الطبيعة وبعض الادوات ، فضلا عن استعارة الاسماء التقليدية التي عرفها ديوان الشعر القـــديم من قبيل : ليلى ، سلمى ، عفـــراء ، زينب ، رباب [128] ، وصـــولا الـــى تلك الاسماء التي عفا عليها الزمن وانكرها حتى القدماء مثل : « بوزع »[129]

١٢٧ــ ديوان الرصافي : ٧٩٧/١ ، ٦٠٠/٢ .
١٢٨ــ ديوان الزهاوي : ١٢/١ ، ١٣ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١١٠ .
١٢٩ــ ديوان الرصافي : ١٧٤/١ .

و « جعادة » [١٣٠] • والامثلة على هذا النموذج كثيرة ، فليلى ، وسعاد وزينب عند الزهاوي :

مثل الدمى بل فائقات للدمى ... في منطق عذب وحسن بيان
متلاعبات فوق اذيال الربى ... وشعابها كتلاعب الغزلان
يمشين في مرح على اعقابها ... مشي القطا الكدري للغدران [١٣١]

والراقصة التي يصفها الرصافي :

شابهت عطفة الغصون اثنناء ... وحكت خطرة النسيم هبوبا
تلفت الجيد للرجوع انصياعا ... كفطيم رأى على البعد ذيبا
بسمت كوكبا ومرت نسيما ... وشدت بلبلا وفاهت خطيبا
هي كالشمس في البعاد وان كان ... الينا منها الشعاع قريبا [١٣٢]

مثل هذا المستوى الخارجي لرؤية العلاقات بين الاشياء ، من حيث هي اعيان وهيئات وحركات وابعاد وصفات قائمة بالفعل أو بالنمذجة (التوهم) ، يمثل جوهر الرؤية التقليدية التي تتجلى عن طريق تلك التشبيهات والمجازات والكنايات التي حفل بها الشعر القديم ، والتي ترمي الى ايضاح الفكرة او الصورة وبيانها ونمذجتها وليس الى اعادة تشكيلها او ابتكارها • وعلى ذلك فالرصافي يستخدم عينات تقليدية لتهويل هجائه الجماعي فيقول :

أهدى بطرق المخزيات من القطا ... وأضل ممن آمنوا بسجاح [١٣٣]

والزهاوي يشبه طيارات الانكليز بالعقبان الجوارح ، يقول :

وكأن طياراتهم ... في الجو عقبان جوارح [١٣٤]

١٣٠ـ ديوان الزهاوي : ١/٩٦ .
١٣١ـ نفسه : ١٠٤ .
١٣٢ـ ديوان الرصافي : ١/٥٥٨ ـ ٥٥٩ .
١٣٣ـ نفسه : ٢/٦٠٣ .
١٣٤ـ ديوان الزهاوي : ١/١٨٧ .

وهكذا يمكن ان نعثر في شعر الزهاوي والرصافي على سائر ضروب البلاغة التقليدية كالمجاز والكناية وسواهما مما رأيناه في شعر الكاظمي والشبيبي ، ومن امثلتها قول الرصافي في وصف روضة :

مثلت بها الاغصان وهي منابر ... وتلت بها الخطباء وهي طيور

للنرجس المطلول ترنو أعين ... فيها وتبسم للاقاح ثغور [١٣٥]

ويقول في رثاء الشيخ محيي الدين الخياط :

فقدنا به صَلْتَ الجبين مهذبا ... كريم سجايا النفس عف المؤزّر [١٣٦]

ومثل ذلك : سهم المنية ، شمس الحقيقة ، نور العلم [١٣٧] ، خاض غمار الحادثات ، ركب عباب البحر ، شمرت الحرب عن ساقها [١٣٨] سار المجد في طي برده ، طبق صيته الآفاق ، ابدى الشر نابه ... [١٣٩] .

هذه الانماط من المجازات والكنايات واشباهها من ضروب البيان الاخرى اكتسبت بمرور الزمن معاني محدودة بحيث اصبحت جزءا من بنية الشكل التقليدي .

ومثل ذلك يمكن ان يقال عن « الصنعة » في شعر الزهاوي والرصافي، والتي لاتعدو ، اجمالا ، بعض المحسنات البديعية التقليدية كالطباق والجناس ، فعلى الرغم من دعوة الشاعرين الى تجنب الصنعة [١٤٠] الا اذا جاءت عفوا بلا قصد [١٤١] ، الا ان الذاكرة التقليدية التي يستمدان منها

١٣٥ـ ديوان الرصافي : ١/٦٢٦ ـ ٦٢٧ .
١٣٦ـ نفسه : ٢/٨ ـ ٩ .
١٣٧ـ نفسه : ١/٣٦٢ ، ٣٦٤ .
١٣٨ـ ديوان الزهاوي : ١/١٧٤ ، ٢٠٩ ، ١١٨ .
١٣٩ـ ديوان الرصافي : ١/١٣٨ ، ٣٩٥ ، ٣٧٠ .
١٤٠ـ ديوان الزهاوي : ١/٣ .
١٤١ـ الرصافي ـ آراؤه اللغوية والنقدية : ٣٧٩ .

لابد ان تستعيد بعض طرائق الصنعة في الصياغة ، خصوصا مايتعلق بالجناس الذي يمكن ان نجد في بعض صوره امتدادا للصلة بالعصور المتأخرة [١٤٢] ، وذلك من قبيل قول الرصافي :

يقينـــي شرفِـــرْيتكـم يقينـــي   بأنّ اللـــه مطلـــع رقيـــب[١٤٣]

وقولـــه :

فاليـــك يا « شكـــري » علـــى   هـــذا الصنيـــع عظيم شكري[١٤٤]

أو قول الزهاوي :

من نسوة لعب الصِبا بقـــدودها   لعب الصَبا بمعاطف الاغصان[١٤٥]

ومثل ذلك يمكن ان يقال عن الطباق الذي هو من اكثر المحسنـــات شيوعا ، ومنه قول الرصافي :

فهـــي ان اقبلت رأيـــت ابتسامـــا   وهي ان ادبرت رأيت قطوبـــا [١٤٦]

او قولـــه :

ضحكت مشارقهـــا بوجهك بكـــرة   وبكـــت مغاربها الدماء اصيلا[١٤٧]

ويمكن اعتبار الطباق ثمرة طبيعية لتلك الرؤية التي لا ترى في الاشياء ابعد من علاقاتها الخارجية التي يعتبر الطباق احداها ، فاذا اضفنا الى ذلك نزعة الاسترسال النثري والرغبة في تكديس الافكار وتراكمها ، ادركنـــا مغزى هذه المطابقات لدى الزهاوي :

١٤٢ــ الرصافي ــ آراؤه اللغوية والنقدية : ٣٧٩ .
١٤٣ــ ديوان الرصافي : ٧١٢/١ .
١٤٤ــ ديوان الرصافي : ٥٩٩/٢ .
١٤٥ ــ ديوان الزهاوي : ١٠٤/١ .
١٤٦ ، ١٤٧ــ ديوان الرصافي : ٥٥٧/١ ، ٥٤٩ .

جاء عجزا يزري وجاء اقتدارا وتردى شناعة وفخارا

عامل الناس بالعدالة والظلـ ـم فكانوا يلقون نورا ونارا

جر عزاً الى العراق وذلا وحياة لأهله وبوارا

وأصار النهار ليلا بهيما واصار الليل البهيم نهارا

افقر القوم بالعراق واغنى وسع الطرق ضيق الافكارا .. (١٤٨)

لقد ترتب على تلك الرؤية التي ترى الاشياء في ظاهرها والتي تخضع في التأليف بينها الى تدافع الافكار وتداعيها بدلا من اعادة تشكيلها ، أن اهمل الشاعر الصورة المتكاملة واكتفى منها باشلائها ، وعليه فشعر الزهاوي والرصافي ، بكل ما يحفل به من ضروب البيان والبديع ، لم يتعد ، في الواقع، التأليف بين اشتات من الصور الجزئية المستعارة ، غالبا ، من الشعر القديم ، ومهارة الشاعر انما تتجلى في التنسيق بينها ، لكن مثل هذه المهارة لاتستطيع ، عادة ، تجاوز الاصول التي قامت عليها ، انما تقف عند مجاراتها او تحسينها في افضل الاحوال ، مثلما نرى ذلك في قول الرصافي : (١٤٩)

وليلٍ به قد بت اختلس الكرى وارقب فيه النجم ان يتغوّرا

تمطى على الآكام منه بغيهب تكاثف حتى خلته قد تحجرا

وكاد دجاه يمكن الكف لمسه فلو سار سار في دجاه تعثرا(١٥٠)

ومن التقنيات التقليدية الاخرى التي حفل بها شعر الزهاوي والرصافي « التكرار » ، فقد استخدم ، هو الاخر ، باعتباره اسلوبا بيانيا تقليديا يرمي

١٤٨ـ ديوان الزهاوي : ٨٣/١ .

١٤٩ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٠٤ ـ ٢٠٥ .

١٥٠ـ ديوان الرصافي : ٤٠٤/١ .

الى تقوية المعنى وايضاحه[151] عن طريق استحضاره بالالفاظ أو الصيغ ، ويتم ذلك اما باستدعاء قرائن حسية او اعادة صيغ وانماط انشائية أو خبرية كما هو الامر في شعر النهج التقليدي ، فمن تكرار الالفاظ قول الرصافي :

وان لم يكن شعري من الشعر لم يكن لعمر النهى للشعر عند النهى قدر[152]

وقول الزهاوي :

والشعر يكبر اما كان مبتكرا والشعر لاينبغي في الشعر تقليد[153]

اما تكرار الصيغ والاساليب فمن امثلته استفهام الزهاوي بـ « هل » ثلاث عشرة مرة [154] ، واشارته بـ « ههنا » و « من هنا » اثنتي عشرة مرة [155] ويقود الولع بالتفصيل الى ان يجمع الشاعر بين التكرار الملفوظ والملحوظ ، الظاهر والخفي ، كقول الرصافي مخاطبا المسلمين وموقف الغرب منهم :

فاذا ما وسعتم الناس حلما عدّه الغرب شِرة وعُراما
واذا ما ملأتم الارض عدلا عُدّ جوراً ، او مفخرا عُدّ ذاما
واذا ما فعلتم الخير يوما حسبوه جناية وأثاما
واذا زلة لكم دفن الدهر املوا بنبشها الاقلاما
واذا ماافترى عليكم عدو ايدوه وصدقوا الاوهاما
واذا ماجنى عليكم اناس سكتوا عنهم ومروا كراما[156]

151– دروس في البلاغة وتطورها : ٢٦١ ، ٢٧١ .
152– ديوان الرصافي : ١٥٠/١ .
153– ديوان الزهاوي : ٥٥١/١ ، ٢٠٥ .
154 ، 155 – نفسه : ٢٧٢ ، ٢٧٥ ، لغة الشعر بين جيلين : ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ .
156– ديوان الرصافي : ٣٤١/٢ – ٣٤٢ ، وانظر : ٥١٩/١ ، ٥٢٣ .

وقد يشمل التكرار جزء من البيت كقول الرصافي :

أطلق الناس من تقاليد جهل ... كل فرد منهم به مغلول
وشفاهم بهديه من ضلال ... كل فرد منهم به معلول[157]

وقد يتكرر البيت برمته كما فعل الزهاوي في قصيدته « نكبة اليابان » مثلا[158] ، وقد يشمل التكرار ، بنوعيه ، اكثر من بيت كقول الرصافي :

حبذا النوم واصلا بين حي ... ذي ثواء وميت ذي براح
حبذا النوم جامعا بين معشو ... ق مقيم وعاشق ذي انتزاح[159]

كما ان التكرار الملحوظ قد يتحول الى مجرد تفصيل تراكمي كقول الزهاوي :

حجرات بعد النضارة منها ... لبست غبرة وابدت نحولا
وبيوت قد اظلمت بعد ان كا ... نت تضيء الحياة دهرا طويلا
وعراص تعاورتها السوافي ... ومشت فوقها تجر الذيولا
وصروح للعلم مرتفعات ... قوضتها الايام الا قليلا[160]

وقد يتحول ايضا الى مجرد لعبة سمجة ثقيلة كقول الرصافي :

فالقوم اما حظهم فقد رقد ... عنهم ، واما سعدهم فقد خمد
منهم ، واما نحسهم فقد وقد ... وقد اضاعوا مجدهم الى الابد

وقد وقد وقد وقد وقد[161]

١٥٧– ديوان الرصافي : ٤٩١/١ .
١٥٨– ديوان الزهاوي : ١٦٠/١ .
١٥٩– ديوان الرصافي : ٥٣٠/١ .
١٦٠– ديوان الزهاوي : ١٥٨/١ .
١٦١– ديوان الرصافي : ٤٠٢/٢ .

وشبيه بهذا قول الزهاوي :

كم الى كم كهولكم في رقاد   كم الى كم شبابكم في سبات ؟[١٦٢]

يتضح من هذا العرض المجمل لاصول المادة التقليدية في شعر الزهاوي والرصافي ، خصوصا اذا نظرنا اليه ضمن شكله الايقاعي (الوزن والقافية)، انها تشكل صلب المادة اللغوية التي يقوم عليها هذا الشعر ، لكنها ، مع ذلك ليست المادة الوحيدة فيه .

٢

هذه الاصول التقليدية في بنية شعر الزهاوي والرصافي ، لها من الخصائص مالشعر النهج التقليدي ، تلك التي قررناها في الفصل الرابع . ولكن ، بينما تمثل اللغة التقليدية اللحمة والسداة في بنية شعر الكاظمي والشبيبي تقريبا ، بحيث تبدو لغة هذا الشعر متجانسة الى حد ما ، فان الامر ليس كذلك في شعر الزهاوي والرصافي ، صحيح ان الكثير من ابيات القصيدة الواحدة ربما بنيت بناء تقليديا ، بل ان بعض القصائد ربما جاءت تقليدية برمتها ، خصوصا لدى الرصافي[١٦٣] ، الا ان اللغة التقليدية ليست سيدة الميدان مع ذلك ، اذ غالبا ماتختلط بروافد شتى من « لغة العصر » بما تشتمل عليه من الفاظ دخيلة وحديثة واساليب مولدة وعامية ، حتى ليمكن القول : ان في شعر الزهاوي والرصافي معجما آخر مادته عصرية يقف الى جانب المعجم التقليدي ويختلط به بحيث يؤلفان معا بنية غير متجانسة (ملفقة) يتشكل منها هذا الشعر . فالتلفيق ، على هذا ، هو عدم تجانس البنية اللغوية للبيت او القصيدة . وهو ليس الا الوجه الاخر لاضطراب الرؤية وتفككها ، تلك الرؤية التي لاترى في الكلمة اكثر من

١٦٢- ديوان الزهاوي : ٢٩٨/١ .

١٦٣- ديوان الرصافي : ٧٣٣/٢ ، ٦٠٠/٢ .

كونها دلالة على معنى (المطابقة) ، دون النظر الى ماتنطوي عليه من طاقات ايحائية وصوتية • ولاترى في الموضوع اكثر من « شيء » أو « فكـرة » خارج ذات الشاعر •

يتمثل التلفيق ، على صعيد البيت ، في حالة اختلاط وتقابل الالفاظ والاساليب القديمة بما فيها من غريب وتقليدي وصيغ ومصطلحات واسماء ، وبين الالفاظ والاساليب الحديثة بما فيها من دخيل ومولد وعامي وصيغ ومصطلحات واسماء ايضا • ويتمثل ، على صعيد القصيدة ، في تفكك وحدتها واضطراب بنيتها وتناشزها وتثريتها •

لقد اشرنا الى ما حفل به شعر الزهاوي والرصافي من الفاظ عصرية تمثلت في اسماء الاعلام ومصطلحات العلم والفاظ الحضارة • ويكفي للتدليل على وفرة الأعلام ان نذكر بالمقطع الذي سنقتبسه من مطولة الزهاوي « ثورة في الجحيم » ، والامر كذلك في شعر الرصافي ، فهناك : رزفلت، تشرشل ، غورو ، هرشل ، غاليل ، كبلر ، شنلر ، سركيس ••• وما يجري هذا المجرى • ومن الفاظ العلم يرد : الكهرباء ، الذرات ، الدفع ، الجذب ، الاشعة ، المكروب ، الجراثيم ، التيفوئيد ، المغناطيس ، الفنغراف ••• ومن الفاظ العصر وحضارته : البلشفية ، الجمهورية ، الديمقراطية ، البرلمان ، الفاشية ، الاشتراكية ، الدستور ، النهضة ، المساواة ، وما أشبه • وفضلا عن ذلك فقد استخدمت صيغ مولدة نقلت عن لغة الصحافة او الترجمة او العامية من قبيل : النهضة العالمية ، الحياة الاجتماعية ، حرية الفكر ، مذهب الاشتراكية ، بعد فترة[١٦٤] ، سدوا الصحف ، الجنس اللطيف ، مجلس الادارة[١٦٥] ، ومن التعابير المبتذلة قول الزهاوي[١٦٦] :

١٦٤ــ ديوان الرصافي : ١/٤٩٢ ، ٤٩٧ ، ٥١٥ ، ٤٩٦ .

١٦٥ــ ديوان الزهاوي : ١/٥٢٨ ، ٧١ ، ٨٦ .

١٦٦ــ نفسه : ٩٩، ١٠٥، ٩٣، ١٠٧ .

وداعا فاني ــ ايها البدر لاترع ــ الى الموت من هذا المكان « سأطفر »
فأبى وجاش بغيضــــه متذكـــرا ليلـــى ومصرعها « علـــى التربان »
تقـــول لذى امر على المال : سيدي اليك « بجاه المصطفـــى اتوسل »
قـــد جـــاء متخـــذا وظيفته مـــن الـــوالي « وكيل جـــلالة السلطان »

ومثل ذلك قول الرصافي[١٦٧] :

ان عقـــل الفتـــى ليصبـــح بالعلـــم رزينا بكف مـــن قد « رازه »
انما العلـــم مـــن معاجـــز عيســـى كم جهـــول احياه « وهو جنازة » ؟

* * *

تركوا النســـاء « بحاله يرثى لهـــا » وقضوا عليهـــا بالحجاب تعصبـــا
قل للألى ضربوا الحجاب على النسا أفتعلمون « بما جرى تحت العبا »؟
لو يستدرّ يد الشحيـــح بطرفـــه يوما لجاد لـــه « وحـــل الكيسا »
رحت يوما وقد مضت سنتـــــان « اتمشى بشـــارع الميـــدان »
أرى عيشنا تأبى المنون امتـــداده كأنا «على كيس المنون نعيش»[١٦٨]

مثل هذا المعجم العصري يؤلف مادة موازية للمعجم التقليدي الذي بيناه ، وقد نشأت جراء اختلاطهما حالة من اللاتجانس والتناشز في لغـــة البيت وبنية القصيدة . حالة « التلفيق » هـــذه وردت على صور شتى يطول حصرها ، لاتكاد قصيدة في ديوان الزهاوي او الرصافي تخلو منها ، وعليه سنختار أربعة الابيات الأولى من قصيدة الرصافي « السفر في التومبيل »[١٦٩] ونعرض لما فيها من تلفيق :

١٦٧ــ ديوان الرصافي : ١/٢٦٠ ، ٢/١٣٧ .
١٦٨ــ ديوان الرصافي : ١/٤٢٥ ، ٦٨٨ ، ٢٩١ .
١٦٩ــ نفسه : ١/٥٨١ ــ ٥٨٢ .

وفَــــْـد فَدٍ قاتم الاعماق متسـع ... طــويت اجوازه طــي المكاتيـب

بتوموبيل جرى في الارض منسرحـا ... كما جرى الماء من سفح الاهاضيب

ينساب مثل انسياب الأَيْم تحملـه ... عوامــل عجِــلات من دواليـــب

كأنهــا وهــي بالمطــاط مُنعلَــة ... تمشي باخفاف انواق مطــاريب(*)

فالبيت الاول يعرض طبيعة الصحراء عبر نمط تقليدي : (وفَــْـد فدٍ)، ووصف (قاتم الاعماق) ، واستعارة (طويت اجوازه) ، وتشبيه (طــي المكاتيب) ، وكلها منقولة من الشعر القديم • ومع ذلك لم تطرد لغة البيت تماما ، فالنعت (متسع) بدا أضعف في الدلالة من سابقه ، اضافة الى انــه كلمة عصرية الى حد ما ، ولو استعمل (منخرق) مثلا لكان احسن استواء وابلغ في الدلالة • وكلمة (مكاتيب) مولدة قريبة من العامية ، وقد اخلت بما للغة البيت من فخامة ، خصوصا حين وقعت موقع القافية •

أما البيت الثاني فيبدأ بكلمة اجنبية (تومبيل) ، ظلت نافرة ثقيلـــة بالرغم من التغيير الذي اجراه الشاعر عليها(١٧٠) ، وهي تنقلنا ، فجأة ، مــن اجواء الصحراء الى أجواء مدينة عصرية ، حتى ليبــدو الاختــلال شديداً بين المادة التي قام عليها البيت الاول ، وهي مادة صحراوية ، والمادة التي قــام عليها البيت الثاني ، وهي مادة اجنبية حضرية • ولغة البيت عامة لاتشير الــى اجواء الصحراء، فالمشبه به (كما جرى الماء في سفح الاهاضيب) يشير ، بدلا من ذلك ، الى ارض فيها ماء وهضاب ، لكن الشاعر الذي وصف (التومبيل) بمستوى لغوي (حقيقي ــ تقليدي) ، ختم هذا الوصف بكلمة (اهاضيب) ، وهي جمع غير مألوف ، فبدت غير مطردة مع سياق البيت لتشكل النهايــة المفارقة للبداية •

---

* ــ ينظر : ديوان الرصافي ، شرح وتعليق : مصطفى علي ، ٤/١٠٩ ــ ١١٠.

١٧٠ــ المباحث اللغوية في العراق ، مصطفى جــواد ، مطبعة لجنــة البيــان العربي ــ ١٩٥٥ ، ص٨٥ ، وينظر مصدره .

وفي البيت الثالث تلفيق بين اجواء البداوة التي يوحي بها المشبه به (انسياب الأيم) ، واجواء المدينة التي تشير اليها كلمة (دواليب) ،وهي مولدة كما ان كلمة : (الايم) المعجمية ، والتي هي محور التشبيه ، تشكل مع المشبه (التومبيل) تقابلا مختلا الى ابعد حد ، اما سائر الكلمات الاخرى فلا تحمل اكثر من مستواها الحسي المحدود •

وتعود اجواء البداوة فتطغى على لغة البيت الرابع : (منعلة ، اخفاف انواق مطاريب) • لكن كلمة (المطاط) العصرية المدنية تحدث اختلالا في سياق البيت برمته •

من هذا يتبين مايلي : ـ

١ ـ ان رؤية الشاعر لموضوعه (الآلة الحديثة) ، ذات طبيعة حسية ـ تجزيئية تنظره بعين الماضي ، فالارض واسعة مغبرة الآفاق ، وهو يطويها طي المكاتيب ويجري فيها جريان الماء من السفوح أو ينساب انسياب الافعى ، وله قوائم من دواليب منعلة بالمطاط تشبه اخفاف الابل • وفي ذلك مايدل على انفصال الذات عن الموضوع •

٢ ـ ان اللغة التي استخدمها الشاعر بما تشتمل عليه من سائر ضروب البلاغة قد استعيرت من التراث الادبي التقليدي من جهة ، واستخدمت بمستوى بياني ـ تراكمي ، اي باعتبارها وسيلة ايضاح لاغير، من جهة اخرى • وفي ذلك مايدل على انفصال الشكل عن الموضوع •

٣ ـ لقد ترتب على ذلك ان الشاعر لم يجد مايحول بينه وبين استعمال اية لفظة تبين عن الفكرة ، سواء أكانت غريبة ام مبتذلة ، فصيحة ام عامية ، معرّبة ام دخيلة • واي اسلوب يعبر عنها ، سواء أكان تقليديا ام مولداً ، حقيقيا أم مجازيا ، سهلا ام معقدا ، موجزا ام مسهبا ، وذلك مايؤلف الطابع العام للغة شعر الزهاوي والرصافي الذي يكمن فيه جوهر « التلفيق » •

على ان اوضح مظهر للتلفيق انما يتجلى في الجمع بين الالفاظ والصيغ المفارقة لبعضها داخل البيت خاصة ، وهو ما أشرنا الى أمثلة منه آنفا ، والذي يقود ، بالضرورة ، الى « النثرية » •

٣

تتمثل النثرية ، على نحو جلي ، في الاستخدام العادي للغة ، اي باعتبار الالفاظ ذات بعد واحد هو بعد الدلالة على معناها المعجمي او الاصطلاحي مجردة من تلك الدلالات الاضافية التي تنطوي عليها ، عادة ، غالبية الكلمات في اللغة ، بما تثيره من انفعالات وخواطر وايحاءات والتي تعتبر مصدرا مرموقا للتأثير الشعري[١٧١] • ويتجلى ذلك في شعر الزهاوي والرصافي بشيوع الكلمات والصيغ المحدودة الدلالة كاسماء الاعلام من رجال ونساء ، واقاليم ومدن وانهار ومواضع وحروب ونجوم وآلات ونبات وحيوان ومذاهب وكتب ••• ، كما تتجلى في الفاظ ومصطلحات العلم والفلسفة والسياسة والحضارة وما الى ذلك ، فضلا عن طائفة من الادوات والصيغ وبعض الضمائر والافعال وأسماء الوصل والاشارة وما أشبه • ومعلوم ان مثل هذه الالفاظ والصيغ تتفاوت في قوة دلالتها وتأثيرها تبعا لتميز بعضها من بعض من جهة ، ولحالات النظم التي ترد فيها من جهة أخرى •

ان ابرز مثل على الولع في حشد اسماء الاعلام هذا المقطع من مطولة الزهاوي « ثورة في الجحيم » :

ثم اني سمعت سقراط يلقي	خطبة في الجحيم وهي تفور
والى جنبه على النار أفلا	طون يصغي كأنه مسرور
وارسطاليس الكبير وقد اغـ	ـرق منه المشاعر التفكير

١٧١ــ دروس في البلاغة وتطورها : ٢٠٥ •

ثم كوبرنيك الـذي كان قد افـــ ـــهمنا ان الارض جـرم يــدور
ثم درويـن وهــو من قــال انــا نسل قرد قضت عليـه الدهــور
ثـم هكـل وبخنـرو جسنــدى ويليهــم سبنســر المشهـــور
ثـم توماس ثـم فخت ومنهـم اسبنوزا وهلبـــك وجيــور
ونيوتـون الحبـر ثـم رنــان ثم روســو ومثله فولتـــير
وزرادشـت ثـم مـزدك يأتـــي وجـــموع امامهـــم أبقـــور
والحكيـم الكندي ثم ابن سينـا وابن رشد وهـو الحفي الجســور
ثم هـذا ابـو دلامـة منهـــم بعــده الراونـدي ثم نصـير[172]

وهذا الرصافي يجمع كل هذه الاسماء في بيت واحد :

بالترك بالروم بالالبـــان قاطبـة بالأرمنيين بالبلغـــار بالـلاز[173]

ومثل ذلك فعل الزهاوي فحشد هذه الانهار في قوله :

نهـــر عيســى وبيطـر ورفيـل ودجيـل وطابـق والصـراة[174]

وزاد الرصافي على ماذكره الزهاوي انهارا كثيرة اخرى في قصيدتـه « سوء المنقلب »[175] ، مثلما حفلت قصيدة الزهاوي « مشهد السماء »[176] بذكر النجوم والبروج وحركتها وابعـادها والوانهـا وما يكتنفهـا مـــن

١٧٢ـ ديوان الزهاوي : ٧٣٣/١ .
١٧٣ـ ديوان الرصافي : ٢٨٧/٢ .
١٧٤ـ ديوان الزهاوي : ٢٩٨/١ .
١٧٥ـ ديوان الرصافي : ٣٠٨/١ ـ ٣١٤ .
١٧٦ـ ديوان الزهاوي : ١٤٥/١ .

الهيولى والأثير وما الى ذلك . وعلى ذلك يمكن ان نمثل على ذكر المواضع بقول الرصافي مثلا :

لقـد نـاح « العراق » عليك حزنا وضج من « الخليج » الى «دهوك»
وناح « المسجد الاقصى » جميعـا الى «ارض الشآم» الى «تبوك»[177]

وعلى الفاظ العلم ومصطلحاته بقول الزهاوي :

والجوهر الفرد « في الاجسام ليس سـوى كهيربات » بها يقوى ويقتـدر
والبعض منه كما في «الراديوم» يرى « ينحل من نفسه » فيها وينتشر[178]

او قول الرصافي :

ايها الناس ان ذا العصـر عصر العلم ، والجـد في العلى والجهاد عصر حكـم البخار ، والكهربائيـة والماكنات والمنطاد[179] .

وعلى الفاظ السياسة بقوله :

انا « بالحكومة والسياسة » اعـرف أألام فـي تنفيـذها وأعنـف ؟
« علـم ودستور ومجلس امـة » كل عن المعنى الصحيـح محـرف
من يقـرأ «الدستور» يعلـم انه وفقا لصك « الانتداب » «مصنف»
تشكـو البـلاد « سياسة مالية » تجتـاح امـوال البـلاد وتتلف
ياقوم خلـوا « الفاشسيـة » انهـا في السائسين فظاظـة وتعجـرف
للانكليـز مطامـع ببـلادنا لاتنتهي الا بأن « تتبلشفوا »[180]

١٧٧ـ ديوان الرصافي : ٢/٩٢ .
١٧٨ـ ديوان الزهاوي : ١/٦٠ .
١٧٩ـ ديوان الرصافي : ١/٥٢ .
١٨٠ـ ديوان الرصافي : ٢/٤٠٣ ـ ٤٠٥ .

وليست هذه سوى امثلة ، فشعر الزهاوي والرصافي يطفح بحشد هائل من الاسماء والصيغ والمصطلحات القديمة والحديثة ،العربية والاجنبية، من شتى الاصناف والحقول ، بحيث تشكل محورا اساسيا يدور عليه هذا الشعر ، وتضفي عليه ، جراء فراغها من الايحاء والاشعاع[181] ، جميع خصائصها النثرية ، وخصوصا ماهو اجنبي منها ، كقول الرصافي مثلا :

« فهرشل » ماشفى منا غليلا ولا « غاليل » انبأنا اليقينا
و « كبلر » قد هدى اوكاد لما ابانك يانجوم تجاذبينا[182]

او قوله :

« تلفون » به الى الغيب نصغي و« تلسكوبنا » الى الارواح[183]

وليس هذا الحشد الغزير من الاسماء والمصطلحات والصيغ سوى الثمرة الطبيعية لوظيفة اللغة التي لاتعدو كونها وسيلة لنقل المعنى في شعر الزهاوي والرصافي ، فجمال الالفاظ يكمن في مطابقتها ، بمعنى ان العلاقة بين الكلمة والمعنى علاقة مباشرة ، وعليه فالاستخدام المباشر للغة هو الاساس في شعرهما ، ولاعبرة ، بعد ذلك ، بجرس اللفظة او زمنها او طبيعة دلالتها او لموقعها في النظم . هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فقد كان لكثرة وتنوع الموضوعات التي عالجها الشاعران أن تنوعت مادتهما اللغوية واختلط بعضها ببعض بحيث غدا الطابع النثري سائدا فيها ، ومن الامثلة على هذا المستوى النثري في استعمال اللغة قول الرصافي :

لقد شاهدت مبتهجا بعيني له في مصر آثارا كبارا
ففي (الكبرى) له متحركات تخلد في البلاد له الفخارا
معامل مارست غزلا ونسجا فأغنت في صناعتها الديارا

١٨١- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٩٠ .
١٨٢ ، ١٨٣- ديوان الرصافي : ٧٤/١ ، ٧٥ ، ٥٣ .

وفي الاسكندريـــة باخـــرات لــه في البحـر تبتــدر السفارا
واما بنك مصـر فـذاك أمـر به قد جـل طلعت أن يبـارى[184]

ومما عمق الطابع النثري في شعر الزهاوي والرصافي ووسع من رقعته التأثر الواسع بلغة النثر ، التي كانت افاقها تتسع ونفوذها يتعاظم ، سواء بسبب الرؤية الشعرية القريبة ، بطبيعتها ، من النثر ام من جراء رواج الادب النثري من مقالة وقصة ومسرحية من جهة ، وتطور الصحافة ووسائل الاعلام عامة من جهة اخرى . وعلى الرغم من قيام لغة النثر على اصول فصيحة اجمـالا الا انها كانت تمتزج ، بدافع الاقتراب من لغة الحياة ، باخلاط شتى مـن الالفاظ والصيغ والاساليب المولدة ذات الاصول الاجنبية او العامية[185] .

وهكذا حفل شعر الزهاوي والرصافي بكثير من الصيغ ذات الطبيعة النثرية أصلا ، من قبيل : « على كل حال » ، و « حسبما أعلم » ، و« من بعد ايام » ، و« فيما يقال » ، في قول الزهاوي[186] :

على كل حـال فاتتزاعي بليلـة تهـول كهذي غيرما أتوقـع
فان كان نص قائم بوجوبـه ولانص فيـه حسبمـا أنا أعلـم
ومـن بعد ايام تـزف لبيتـه فتعنو لحكم الشيخ فيـه وتخضـع
تفـوق على بنت الامير بحسنهـا وأخـلاقها فيما يقـال ويخبـر

ومثل « من اجـل هـذا » ، و« لذاك ترى » و« علـى عكس » ، في مثل قول الرصافي[187] :

ومن اجل هذا قد ترى كل فاعـل الى الناس في كل الفعال ينيـب

١٨٤- ديوان الرصافي : ٦٨٥/٢ .
١٨٥- التغريب في اللغة ، مجلة عالم الفكر : ٢١٨ ومابعدها . اغلاط الكتاب (المقدمة) ، ص ١- ٢ .
١٨٦- ديوان الزهاوي : ١٠١/١ ، ١٥٢ ، ٧٨ ، ٩٧ .
١٨٧- ديوان الرصافي : ٤٧٨/١ ، ٤٨٧ .

لذاك ترى كــلا يعيش لنفســـــه   على عكس عيش عند اهل الحواضر

اما الالفاظ والصيغ المولدة والمبتذلة فكثيرة ، هي الاخرى . ومـن الامثلة عليها قول الرصافي :

انما الحق ، مذهب الاشتراكيـــة   فيمـــا يختـص بالأمـــوال

وقول الزهاوي[189] :

لهفي علـى « الجنس اللطيـــــــ   ف يضيمــه الجنـس الكثيـف

ياكهــــرباء لأنـت أصـــــــــ   ل الكون أجمـع « في اعتبـاري »

ومن العامي المبتذل قوله :

مالم تكن عضـلات الرجـل محكمة   فقد تزل بمن يمشي على عجل[190]

وقولـــه :

لقد أرسلت عـن بعـــد كتـابا   الـى ليلـى فما رجـع الجـواب

فمــا ادري أليلـى لم تــرد أن   تجيب عليه ام ضاع الكتاب ؟[191]

وقول الرصافي :[192]

فهــــذه حالـــة نســوانا   وهــي لعمـري حالـــة مؤلمـــة

ماهكـذا ياقـــوم ما هكــــذا   يأمـرنا الاسـلام في المسلمـة[193]

١٨٨- ديوان الرصافي : ٤٩٩/١ .

١٨٩ - ديوان الزهاوي : ٧١/١ ، ١٦٥ .

١٩٠ ، ١٩١- نفسه ٥٢ ، ٢٨ .

١٩٢- الرصافي في اوجه وحضيضه ، جلال الحنفي ، بغداد ، ١٩٦٢ . ٩٢/١ ، ١٢٥ ، ١٤٢ ، ٢٥٢ ، وغيرها .

١٩٣- ديوان الرصافي : ١٤٢/٢ - ١٤٣ .

وقـــوله :

أنا أبكي عليه من جهــة العلـــــــــم وأغضي عن خوضه في السياسة
قــد ابــت هـــذه السياســة الا ان تكــون الغشاشة الدساســـة
لــو أردنا افاضـــة في هجاهـــا لكتبنا لكم بهــا كراســـة[194]

وكذلـك قولـــه :

قــد بكتـه مـــدارس عامــرات هــو فيهــا المدرس المسـؤول
انمـــا قــد ذكــرت بعض مــزايا ه والافشرحهن يطــــــول[195]

ولما كان اسلوب التعبير عن الفكرة يجري ، في شعر الزهاوي والرصافي، بطريقة تراكمية ، ضمن البيت والقصيدة ، فان الربط بين اجزاء الفكــرة يتم اما باستخدام انماط لغوية تقليدية ، كتلك التي اشرنا اليها ، وامـــا باستخدام صيغ وادوات ذات طبيعة محدودة الدلالة هي الاخرى ، وفي ذلك مايكرس الطابع النثري للغة هذا الشعر ، ومن امثلة تلك الادوات والصيغ: حروف العطف (الواو ، الفاء ، ثم) كما رأينا في المقطع المقتبس مـــن « ثورة في الجحيم » حيث لم يخل بيت واحد من بعض هذه الاحــرف ، بل ان القصيدة برمتها تكاد تجري هذا المجرى • ومثل ذلك بعض الادوات مثل (قد ، اما ، ربما •••) ، وبعض الظروف مثل (حيث ، اليوم ،حين، الجهات والاوقات •••) ، وبعض الضمائر خصوصا ضمير الغائب بصوره المختلفة وبعض اسماء الاشارة والوصل ، وبعض الافعال وخصوصا (كان واخواتها)، وكذلك بعض الصيغ مثل : « نعم » في قول الزهاوي :

ان الحيـــاة نعــم عليــك ثقيلــة والنفي بعد العز ليس يطــاق[196]

١٩٤ـ ديوان الرصافي : ٢/٤١ ، ٤٢ .
١٩٥ ـ نفسه : ٢/ ٤٨ ، ٥٠ .
١٩٦ـ ديوان الزهاوي : ١/١٧٥ ، ديوان الرصافي : ١/٢٦١ .

أو مثل « وبعد » في قول الرصافي :

وبعـُد فجسـم العرفان شخصـا تـردى المجد فضفاض الرداء [197]

أو قولـه :

اذا كـان هذا هـكذا منك واقعـا فقد كنت في حسن اختيارك ماهرا [198]

وقولـه :

فقد كنت احيانـا ازور فنـاءه وانتابه للرشف من منهل العلم [199]

وقولـه :

شقيتْ بكم لما شقيتـم ارضكـم فلها بكم ولكم بها غمـرات [200]

والامثلة كثيرة .

ومن الخصائص النثرية الاخرى في شعر الزهاوي والرصافي ظاهـرة السرد والتفصيل والتقرير[201] ، وهي بالرغم مـن تداخلها ببعضهـا ، الا ان السرد مثلا يمكن ان يتجلى في تلك الحكايات المنظومة خصوصا عنـد الزهاوي ، وذلك كقوله في « ارملة الجندي » :

ألا انمـا هـذا الذي لـك أنقـل له مثلما ارويه اصل مؤصـل
قضى احد الضباط في الحرب نحبه وكان اذا دارت رحى الحرب يبسـل
وخلـف زوجا قلبها رهـن حبـه وكـان له قلب بها متشغل ....

١٩٧ـ ديوان الرصافي : ٢/٦١٠ ، ٦٨٤ .
١٩٨ـ نفسه : ١/٧٦٢ ، ديوان الزهاوي : ١/٩٤ .
١٩٩ ، ٢٠٠ـ ديوان الرصافي : ٢/٦٨٠ ، ١/٣٠٧ .
٢٠١ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٥٦ ومابعدها .

وهكـــذا ... [٢٠٢]

اما التفصيل فيتجلى في المنظومات الفكرية (التاريخية ، الفلسفية...) كقصيدة الرصافي « جالينوس العرب او ابو بكر الرازي » التي تحدث فيها عن : مولده ، منشئه ، سياحته ... وهكذا . يقول فيها :

حكيـم رياضي طبيـب منجـم ... اديب وفي الكيمياء حلال اشكـال
تولد عـام الاربعين الذي انقضى ... لثالـث قـرن ذي مآثـر ازوال
الى زكريـا ينتمي ، انــه لـه ... اب تاجر في الري صاحب امـوال
على حين كانت بلدة الري غـادة ... الى العلم تعطو جيدها غير معطـال
تدرج في تلك المـدارس ناشئـا ... مترجمنا يسعى بجـد واقبـال
تعلم فـن الصـوت بادىء بدئـه ... ومارس تفصيلا به بعد اجمـال
وقد جاوز العشـرين سنا ولم يكن ... لشيء سوى فن الغناء بميـال

وهكذا ... [٢٠٣] .

اما التقرير فيتجلى ، عادة ، في الموضوعات العلمية كقـول الزهـاوي :

ليسـت الشمـس مـن الشـر ... ق الـى الغـرب تسـير
انمـا الارض مـن الغـر ... ب الـى الشـرق تـدور [٢٠٤]

وشعر الزهاوي عامة حافل بهذه الظاهرة « فهو نزاع الى مناقشة الامور ومحاكمتها ونزاع الى ذكر العلل والاسباب والنتائج ، والى البراهين

٢٠٢ــ ديوان الزهاوي : ١/٩٢ .
٢٠٣ــ ديوان الرصـافي : ٢/١٧٣ ــ ١٧٥ ، ومثل ذلك قصيدة « السجن في بغداد » .
٢٠٤ــديوان الزهاوي : ١/٤٠٨ .

والادلة احيانا » [٢٠٥] ، وقد اثرت هذه النزعة في لغته ايضا « فهي الى لغة العلم اقرب منها الى لغة الادب »[٢٠٦] ، يقول في الطلاق مثلا :

وقد جعـل الاسـلام امـر بتـاته ثلاثا ليكفي الوقت من كان ينـدم

ويقـــول :

كـــراهة فســـــباب فركلـــة فطـــــلاق [٢٠٧]

ويقول مجيبا من يسأله عن عقيدته :

فقلت لهم اما السـؤال فبـــارد" وامـــا جوابي فهو اني مسلم[٢٠٨]

وهناك ، اخيرا من خصائص النثر « التكرار » التفصيلي الذي يرمـي الى تقرير المعنى وبسطه وتفصيله من دون ان يترك ذلك اثرا بلاغيا اكثر مـن الرتابة وبعثرة اشلاء الفكرة ونثرها ، وهو قد يقوم على تكرار الكلمـــة او ما يقاربها في الاشتقاق كقول الزهاوي :

قال : هل كنت قائلا بنشـــور قلت : ربي على النشور قديـــر
فاذا شـــاء للعبـــاد نشـــورا فمن السهل ان يكون نشـور [٢٠٩]

أو قولـــه :

المنايـا لطـف فلـولا المنايـــا خلدت في الشقاء هـذي الـبرايا
بالمنايـا انقضـاء كـل القضايـا في المنايـــا نهايـــة للرزايـــا

---

٢٠٥ ، ٢٠٦ـ محاضرات عن جميل الزهاوي : ٤١ ، ٤٢ .
٢٠٧ـ ديوان الزهاوي : ٤١٢/١ .
٢٠٨ـ نفسه : ٥٠٨ .
٢٠٩ـ ديوان الزهاوي : ٧١٨/١ .

للمنايا على البرايا ايادي [٢١٠]

ويقـــول :

لســت ســوى متيـــم متيـــم متيـــم [٢١١]

ومثلما تتكرر الالفاظ تتكرر الاسماء ، فقد كرر « دلبر » و « سليمى » أربع عشرة مرة في سبعة ابيات متتالية[٢١٢] ، كذلك تتكرر الصيـغ كقوله :

للمـــرأة اليـــوم في مجـ ـــالس القضـــاء محـــل
للمـرأة اليـوم في البـــر لمـــان عقـــد وحـــل
للمـــرأة اليـــوم فـــي استكـ شـــاف الحقائـــق شغـــل
للمـــرأة اليـــوم فـــي تحـ ســين الحضـارة فضـــل [٢١٣]

وقد يجتمع التكرار الملفوظ والملحوظ في مثل قصيدة الزهاوي «الحب» [٢١٤]

وقد يتعدى الامر ذلك الى تكرار مايمكـــن ان نسميـــه « الالفاظ الصامتة » كالادوات وبعض اسماء الوصل والاشارة وبعض الضمائـــر والافعال وما الى ذلك ، يقول الزهاوي [٢١٥] :

هـــو نـــوم نعم نعم هو نـــوم هو نـــوم لكـــن بـــلا احـــلام

٢١٠ـ ديوان الزهاوي : ٢٠٧/١ .
٢١١ـ اللباب : ٢٤١ .
٢١٢ـ ديوان الزهاوي : ٩٨/١ .
٢١٣ـ ديوان الزهاوي : ٢٢٣/١ .
٢١٤ـ نفسه : ٤٦١ .
٢١٥ـ نفسه : ٣٨٤ .

ويقـــول :

اشاع فيه الناســ مــن جهلهـــم عــزا لهم قــد كان قدموســـــا
ما نــال في بغــــداد آمالـــه الا الــذي قــد كـان جاسوســـا
رأيت دوح اللـؤم ينمـو ومـــا ادري متى قـد كـان مغروســـا ؟

ويقول الرصافي : [216]

يتم كلاهمــا هــذا بهـــــذا كذلــك تــم امرهما القويـــم
فلهذا نعـــم لهــذا لهـــذا نحـــن دنـا بوحـدة الديـان

وقد يمتد التكرار الى اعادة جزء من البيت[217]، وقد يعاد البيت كله[218] في قصائد مختلفة من دون ان يجد الزهاوي ضيرا في ذلك[219] .

أما بلاغة هذا الشعر التي تقوم على « الوضوح » قبل اي شيء اخر فقد قادت الى اهمال أية خصائص اخرى للالفاظ أو التراكيب [220] ، وهي التي تقف بالتالي ، وراء الانحدار الى ألفاظ وتعابير هابطة وغير دقيقة ، مثل لفظة ، « بطني » ، النابية في قول الزهاوي :

تجرعت كأســا للتغــــرب مــرة الى اليوم في بطني مرارتها تغلي[221]

216ــ ديوان الرصافي : 532/1 ، 437/2 ، 261/1 .
217ــ ديوان الرصافي 437/2 ، 261/1 .
218ــ ديوان الزهاوي : 31/1 ، 421 .
219ــ ديوان الزهاوي : 8/1 ، 428 .
220ــ معروف الرصافي : 212 ، دروس في البلاغة وتطورها : 190 ، 209 .
221ــ ديوان الزهاوي : 114 .

ومثل « شرف ودين » في قول الرصافي :

وما عاب الفتى جسم هزيل اذا ما كان ذا شرف ودين[٢٢٢]

ومثل : « ذي امر على المال » و « لست أبذل » في قول الزهاوي :[٢٢٣]

تقول لذي امر على المال سيدي اليك بجاه المصطفى اتوسل

فأوسعها شتما ورد سؤالها وقال لها : موتي طوى لست أبذل

ومثل « غير مريدة » في قوله أيضا :

وقد زوجوها وهي غير مريدة بشيخ كبير جاء بالمال يطمع

ومن جهة اخرى حاول الزهاوي والرصافي ادخال عينات معاصرة ضمن اساليب البيان وخصوصا التشبيه ، بيد أن الامر لم يزد على عملية ابدال التقليدي بالمعاصر او مقارنة احدهما بالاخر ، وهو مايؤلف وجها اخر من وجوه التلفيق . يقول الزهاوي في تشبيه « المجرة » :[٢٢٤]

كانها حيوان والنجوم بها هي الخلايا به والكهرباء دم

وكقوله :

ثم ارعوت من بعد ساعة غيبة تبكي كأن دموعها ميزاب

ويقول الرصافي :

هو في الناس قدره متعال لم يطل صرح أيفل انشازه[٢٢٥]

ويقول :

ونمضغ في الهياج الموت دون الـ على مضغ الاوانس للعلوك[٢٢٦]

٢٢٢ـ ديوان الرصافي : ٩٢/٢ ، دروس في البلاغة وتطورها : ١٩٠ ، ٢٠٩ .
٢٢٣ـ ديوان الزهاوي : ٩٣/١ ، ٧٨ .
٢٢٤ـ ديوان الزهاوي : ٣١/١ ، ٥٢١ ، ١١١ .
٢٢٥ـ ديوان الرصافي : ٢٥٩/١ .
٢٢٦ـ ديوان الرصافي : ٩١/٢ .

لقد ترتب على ذلك كله ان انحدرت لغة الشعر في عدد من قصائد الزهاوي والرصافي الى سهولة نثرية طاغية تكاد تستحيل معها القصيدة او المقطع الى « مقالة في صحيفة »[٢٢٧] غالبا ما تترسم خطى اللغة التي تدور على السنة العامة .[٢٢٨] مثال ذلك هذا المقطع في الرثاء للزهاوي :

قيل : عبدالرحمن يشكو زكاما ثم قالوا : يشكو ضنى ونحولا
ثم قالوا : خراجة فيه لابد من الشق عاجلا لتزولا
ثم قالوا : الحمى التي لازمته تيفوئيد قد لاتدوم طويلا
ثم قالوا : أضاع من شدة الحمى نهاه والرشد الا قليلا
ثم قالوا : قضى وذلك ماقد كنت أخشى من أن يقال فقيلا[٢٢٩]

ومن شعر الرصافي على هذا الطراز « يامحب الشرق » و « الى صاحبة الحياة الجديدة » وأمثالهما .[٢٣٠]

* * الايقاع ـ اضطراب الاطار

١

يتخذ الايقاع في شعر الزهاوي والرصافي وظيفة الاطار المعد سلفا لاحتواء المضمون ، شأنه في ذلك شأن وظيفته في شعر الكاظمي والشبيبي ، وعلى ذلك ، فانه يمثل ، بضوابطه المختلفة ، الدرجة الاخيرة لانفصال الشكل عن المضمون في هذا الشعر ، ويتجلى ذلك في عدة مظاهر :

أ ـ اهمال الخصائص النموذجية التي اكتسبتها البحور الشعرية ، والتي توطدت لها ، بمرور الزمن ، عبر مثولها في عدد من القصائد الناجحة.

٢٢٧ـ لغة الشعر بين جيلين : ٧١ .
٢٢٨ـ معروف الرصافي : ٢٥١ . الرصافي ـ آراؤه اللغوية والنقدية : ٢٧٩ .
٢٢٩ـ ديوان الزهاوي : ١/١٨٤ .
٢٣٠ـ ديوان الرصافي : ٢/٣٤٤ ، ١/٤٣٣ .

هذا بالرغم من سيادة الحس التقليدي على بحور شعر الزهاوي والرصافي ، فقد جاءت « نسبة البحور الطويلة عالية جدا اذا ماقورنت بنسبة البحور القصيرة . فالطويل والخفيف والبسيط والكامل والوافر أعلى نسبة من البحور المجزوءة » ، والقصيرة عامة ، أما الهزج فلا أثر له [٢٣١] . ويتجلى هذا الاهمال في :

١ ــ عدم الملائمة بين طبيعة البحر الايقاعية وطبيعة المضمون كما فعل الرصافي حين اختار لقصيدته (بداعة لاخلاعة)[٢٣٢] ، ذات الموضوع الجنسي المكشوف ، البحر الخفيف بماله من نغمة بطيئة « وما فيه من جلال وعلو ينبو عن نزق الجنس وطيش الاحاسيس واحتدامها »[٢٣٣] . وكذلك فعل الزهاوي حين استخدم « الخبب » ذا الطبيعة الراقصة لموضوعات التأمل والحكمة نظير قوله :

في منطقه وكتابته ... شرف الانسان وسؤدده
مايزرعه الانسان من الا ... عمال فذلك يحصده
نحت الانسان له صنما ... وغدا من جهل يعبده
الواحد أنت به برم ... ماذا يجديك تعدده ؟ [٢٣٤]

٢ ــ افتقار القصيدة الى الوحدة الموضوعية ، مع خضوعها ، في الوقت ذاته ، الى وحدة الايقاع ، يخلق ارتباكا بين طبيعة البحر العامة وتعدد الاغراض التي يتضمنها بحيث قد يفضي الامر الى أن البحر الواحد ربما لاءم بعض موضوعات القصيدة ونبا عن البعض الآخر ، خصوصا حين تكون القصيدة صدى ملفقا لعدد من القصائد القديمة التي آنف

٢٣١ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٤٧ .
٢٣٢ــ ديوان الرصافي : ٧٧٧/١ .
٢٣٣ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٥٠ .
٢٣٤ــ ديوان الزهاوي : ٤٧/١ ــ ٤٨ .

بينها الشاعر على غير نظام ، فـ « للزهاوي مجموعة من القصائد تمثل ظاهرة الجمع بين أكثر من قصيدة في التأثر والاحتذاء » [٢٣٥] . منها، مثلا ، قصيدته (الى مصر)[٢٣٦] . وفي قصيدته « مشهد السماء »[٢٣٧]. التي بلغت مائة وسبعة وتسعين بيتا « نظـر الـى دواويـن الشعـر العباسي واختار القصائد ذات الروي المهموز المكسور من بحـر الخفيف » [٢٣٨] . والزهاوي هو الذي قال عنه الجواهري : « دخلت عليه بضع مرات في وقت مزاولته النظم فرأيته منطرحا على حصير وحوله عشرات الدواوين مفتوحة مؤشر فيها على قصائد مـن وزن القصيدة التي ينظمها وقافيتها ، وربما كان الموضوع قريبا جدا مـن الموضوع الذي هو فيه » [٢٣٩] . كما كانت للرصافي « طريقته في نشر الدواوين والتأشير على القصائد المتشابهة » [٢٤٠] . وقصيدته « الارض » تكشف لنا ذلك بوضوح[٢٤١] ، كذلك تكشف لنا قصيدته « ذكرى الكاظمي » [٢٤٢] الى انه نظر الى همزيتي عبيد الله بن قيس الرقيات والبوصيري لاستكمال قوافيه[٢٤٣] .

٣ ــ عدم التمييز بين البحور المتساوية أو المتقاربة في الزمـن الموسيقـي، الأمر الذي أدى الى تضخم بعض البحور وضمور او استلاب بحور

٢٣٥ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٧٥ .
٢٣٦ــ ديوان الزهاوي : ٣٧٧/١ .
٢٣٧ــ نفسه : ١٤٥ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٧٥ .
٢٣٨ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٧٥ ــ ١٧٦ .
٢٣٩ــ ذكريات عن الزهاوي ، مجلة الاديب العراقي ، عدد ٣ ، بغداد ١٩٦١، ص١٦ .
٢٤٠ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٧٦ .
٢٤١ــ ديوان الرصـافي : ٧٦/١ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٧٦ .
٢٤٢ــ ديوان الرصافي : ١١٢/٢ .
٢٤٣ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٧٦ .

اخرى ، فقد ترتب على تساوي الخفيف والكامل في الاستغراق الزمني الموسيقى ، بالرغم من الاختلاف الشديد في تركيبة كل منهما ، أن تضخم الخفيف في شعر الزهاوي قد بلغ مئة قصيدة ، بينما وصل الكامل الى سبعين ، مع ملاحظة ان الكامل يستولي ، عادة ، على الرجز ، فيزداد عدده [٢٤٤] ، فضلا عن أنه يرد بعد الطويل من حيث نسبة استخدامه في الشعر العربي ، وانه يتميز عما سواه من البحور بأوفر عدد من الحركات والاضرب [٢٤٥] .

وعلى ذلك فان « ظاهرة وقوع الشاعر أسيرا لاستغراق الزمن الموسيقي دون عنايته بأهمية العلاقة مابين تجربته واحساسه وتلوين البحر المناسب لهما تفسر لنا أيضا ارتفاع نسبة بعض البحور ، ولاسيما ماعرف بندرة استعماله عند القدماء ، على حساب البعض الآخر ، كارتفاع نسبة المجتث على حساب صاحبه المضارع » ، وارتفاع نسبة المتقارب على حساب نسبة المتدارك ، كما استلب مجزوء الوافر بحر الهزج استلابا كاملا [٢٤٦] .

ب ـ ان اختلاط المعجم الشعري واتساعه ، وتلفيق وتراكم الصياغة على صعيد البيت والقصيدة ، مصحوبا بالخضوع الى وحدة الوزن والقافية، قد تضافرت جميعا على الاخلال بالمحافظة على الضوابط المعتمدة في نظام الايقاع من جهة ، واللجوء الى ركوب المزيد من الضرورات والاغلاط من جهة اخرى ، بحيث بدا نظام الايقاع في شعر الزهاوي والرصافي مضطربا هشا ، مثلما هو مصدر حافل بالعيوب أيضا . وهكذا لم يبرأ هذا الشعر حتى من تلك العيوب التي لم يعد الوقوع فيها سائغا للشاعر الحديث ، كالاقواء في قول الزهاوي :

٢٤٤ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٤٦ .
٢٤٥ـ نفسه : ٢٤٥ .
٢٤٦ـ نفسه : ٢٤٧ .

ماأحسن الصبح فياضا لناظره ... يشوب أبيضه ظل من الغسق ؟
حتى الطبيعة قد أبدت محاسنها ... في ظلمه ثم في الانوار تنبثق[٢٤٧]

أو كالايطاء في قول الرصافي :

نفضت من الدنيا يدي لأنني ... تعرفت منها مابها من خلائق
تكامل حسنا صنعه وفخامة ... وأحسن منه مالكم من خلائق [٢٤٨]

بل ان الزهاوي كرر لفظة «كثير» عشر مرات في قافية « ثورة في الجحيم »[٢٤٩]
هذا فضلا عن تلك العيوب التقليدية التي لم يعد يلتفت اليها كثيرا مثل « سناد الاشباع » في قول الرصافي :

عقل وتجربة وجد زائد ... هذي صفات حازها المتقاعد
علمت تجاربكم وايقن رأيكم ... ان الحياة تعاون وتعاضد [٢٥٠]

أو « سناد التوجيه » في قول الزهاوي :

الشعر ديوان العرب ... والشعر عنوان الأدب
والزهر في أشواكه ... كالعين حولها الهدب
ياحبذا النقد النزيـ ... ـه من أساليب الكذب[٢٥١]

٢٤٧ــ اللباب : ٢٨٩ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٢١ .
٢٤٨ــ ديوان الرصافي : ١٣٦/١ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٢١ .
٢٤٩ــ الزهاوي وثورته في الجحيم ، جميل سعيد ، معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨ ، ص٨٩ .
٢٥٠ــ ديوان الرصافي : ٤٦٢/١ ، ٤٦٣ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٢٥ .
٢٥١ــ ديوان الزهاوي : ٥٥٧/١ ــ ٥٦٠ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٢٥ ــ ٢٢٦ .

أما البحور فلم تخل هي الاخرى من سقطات واضطراب كهذا الزحاف المستكره في قول الرصافي :(*)

قـــل لعبـــد الوهـــاب النائب العلا   مـــة الحبـــر منجب النجبـــاء[٢٥٢]

أو قولـــــه :(**)

وتجلت على مسرح الرقص حتى   أرقصت بالغرام منا القلوبا [٢٥٣]

أما الزهاوي فموسيقاه هابطة اجمالا ، وتكاد تبلغ احيانا ، حـــد الكساح والانطفاء خصوصا في بحر الخفيف [٢٥٤] .

وفيما عدا ذلك فنظام الايقاع في شعر الزهاوي والرصافي أظهر مجال للاضطراب بكل ما ينطوي عليه من تلفيق وعسف وشذوذ ونثرية . فهذا النظام كثيرا مايقف وراء الغرابة مثلا ، خصوصا حين يركب الشاعر احدى القوافي (النفر) كالسين والصاد والزاي والضاء والطاء والواو ، وحسبنا ان نشـــير الى قصيدة الرصافي (في ليلة نابغية)[٢٥٥] التي كان من قوافيها (مخترط ، شمط ، ينمعط ، يستعط ، ثلطوا ، يسترط ، ضرطوا ، يمتخط ، الاقط ...)، ومثل ذلك يمكن ان يقال عن قصيدته الزائية « تموز والحريـــة »[٢٥٦] .

---

*ـ ورد البيت صحيحاً : (للنائب) بدلا من (النائب) ، في : ديوان الرصافي ، شرح وتعليق :مصطفى علي ، وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٧ ، ٣٥٦/٥ .

٢٥٢ـ ديوان الرصافي : ٥٣٠/٢ .

**ـ ورد البيت صحيحـــاً : (في) بدلا من (على) في ديـــوان الرصافي ، شرح وتعليق : مصطفى علي ، وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٦ ، ٢٥/٤ .

٢٥٣ـ نفسه : ٥٥٦/١ . تطور الشـــعر العربي الحديث في العراق : ٢٥٢ ـ ٢٥٣ .

٢٥٤ـ الزهاوي وثورته في الجحيم : ٨٩ . لغة الشعر بين جيلين : ٥٠ ـ ٥١ .

٢٥٥ـ ديوان الرصافي : ٢٧٠/٢ .

٢٥٦ـ نفسه : ٢٣٣/٢ .

وقصيدة الزهاوي « قمع الفساد »[٢٥٧] .

أما القوافي (الحوش) مثل الذال والشين والتاء والخاء والغين ، فهي أقل القوافي صلاحية وطواعية للشعر واجوائه .[٢٥٨] والقصائد التي جاءت عليها حفلت بكل مستهجن من القوافي ، ومن امثلتها قصيدة الرصافي الثائية (الانكليز وسياستهم الاستعمارية)[٢٥٩] والتي جاء في قوافيها (العث ، الفرث ، الكرث ، النبث ، الطث) ، ومثل ذلك يمكن ان يقال عن مقطعات الزهاوي (كلمة عن الحياة) و (في خلوة الاحداث) ، و (ايها الذئب)[٢٦٠] وما ورد فيها من قواف مثل : (اغياث ، احداث ، الباث ، حثحاث ، غراث ، هثهاث ، انكاث ، ارماث ... وما أشبه) . وفضلا عن ذلك فان الخضوع لوحدة القافية هو نفسه مدعاة للاغراب احيانا حتى لو لم تكن القافية نافرة ولاحوشية ، كقول الرصافي :

تنير بكهربائي المعاني   امورا كن كالظلم الدءآدي[٢٦١]

والقافية هي التي صيرت الخمر « جريالا » في قول الرصافي :

ودارت رؤوس القوم فيها توجعا   وحزنا كما دارت بسكران جريال[٢٦٢]

كما صيرت الشجاع « سميذعا » في قول الزهاوي :

وهناك مفتخر بايقاع الاذى   كأن من يؤذي سواه سَمَيْذَع[٢٦٣]

٢٥٧- ديوان الزهاوي : ٦٣٧/١ .
٢٥٨- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢١٧ .
٢٥٩- ديوان الرصافي : ٤١٦/٢ .
٢٦٠- ديوان الزهاوي : ٤٣/١ ، ١٧٧ ، ٢٨١ .
٢٦١- ديوان الرصافي : ٣٧٧/١ .
٢٦٢- ديوان الرصافي : ٣٣٦/٢ .
٢٦٣- ديوان الزهاوي : ٤٩٩/١ .

وحين يفقد الشاعر المهارة المطلوبة في التعامل مع اللغة فان القافية قد تكون مصدر اغراب حتى لو بنيت على اكثر الحروف دورانا في العربية كحرف الراء في قول الزهاوي :

لقد ازبأرت بغتة فلأي شيء تزبئر[٢٦٤]

وكقول الرصافي :

واقاموا لهم بها كل صرح مشمخر بناؤه اشمخرارا[٢٦٥]

كذلك يمكن ان تكون القافية الركيكة مبعث رتابة « فقافية التاء السهلة كثيرا ماتحاماها الشعراء القدامى ، لابسبب هذه السهولة ، ولكن بسبب ماتشيعه من رتابة وجمود وبخاصة اذا ركبت حركة المتواتر ، فسرعان مايقع الشاعر في جموع الالفاظ السالمة وغير السالمة مما جاء على صيغة التأنيث مثل (العلاقات ـ الفاضلات ـ النكبات ... الخ)[٢٦٦] » . وقد ركب الرصافي والزهاوي كثيرا منها ، ومن امثلتها (نفثات) للزهاوي[٢٦٧] ، و (العادات قاهرات) و (سوء المنقلب) للرصافي[٢٦٨] .

والقافية يمكن ان تقف وراء استعمال الدخيل تارة ، والمبتذل تارة اخرى ، فمن الدخيل قول الرصافي :

وان طبيب القوم ناصب كِفه مشمخر بناؤه اشمخرارا[٢٦٩]

٢٦٤ـ نفسه : ٥٢٠ .

٢٦٥ـ ديوان الرصافي : ٤١٨/١ ، دروس في البلاغة وتطورها : ١٣٩ ، ١٨٠، ١٨٤ .

٢٦٦ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢١٤ ـ ٢١٥ .

٢٦٧ـ ديوان الزهاوي : ٤٥٨/١ .

٢٦٨ـ ديوان الرصافي : ٣١٦/١ ، ٣٠٤ .

٢٦٩ـ نفسه : ٤١٤/١ ، دروس في البلاغة وتطورها : ١٣٠ .

وقولـــه :

وتجيد تقطـير العواطف للورى فتخالـه لقلوبهـم انبيقـا (270)

ومـن المبتـذل قوله ايضـا :

ان السماحـة والشجاعـة والعلى جمعت لعمري في «ابي عبعوب» (271)

كذلك يمكن ان تكون القافية مصدر اللغة التقليدية التي تتألف عادة ، من تلك الصيغ المتداولة التي طالما اعاد الشعراء فيها القـول ، مـن قبيل : العسكر المجر ، والفتكة البكر ، والانجم الزهر (272) ، او ناحـل دنف ونوى قذف ، وروضة أنف (273) .

أما العسف فيتمثل في التحريفات التي تلحق القوافي بالنقص أو الزيادة كمد المقصور وقصر الممدود ، وقطع الموصـول ، ووصـل المقطـوع ، او باجـراء تحويرات شاذة علـى اصـل الكلمة كتحريك الساكـن وتسكين المتحرك وما أشبه مما رأيناه في شعر الكاظمي والشبيبي . ومـن الامثلة على الزيادة قطع همزة الوصل في قول الرصافي :

عبدوهـا ومهـدوها فجـاءت لااعوجاجا بهـا ولا ازورارا (274)

أو مثل زيادة (اللام) لكي يستقيم الروي في قول الزهاوي :

ويزيدني شجنا الى شجني لها مر السحاب محاولا لركـوبها (275)

وقريب من ذلك استعمال الرصافي (حسابي) بدلا من (حسباني) وهو

٢٧٠ــ ديوان الرصافي : ١/٢٣٢ .
٢٧١ ــ ديوان الرصافي : ٢/٦٠٧ .
٢٧٢ ــ نفسه : ١/٤٥١ .
٢٧٣ ــ ديوان الزهاوي : ١/١٨٩ ــ ١٩٠ .
٢٧٤ ــ ديوان الرصافي : ١/٤١٨ .
٢٧٥ ــ ديوان الزهاوي : ١/٧١٢ .

الأصح في قوله :

لم يكن رزء موتكم في حسابي [٢٧٦] .

ومن التحويرات الشاذة تحويل ضوضاء الى « ضوضاة » في قول الرصافي :

زحفت جيوش السيل حتى اصبحت بالكرخ نازلة لها ضوضاة [٢٧٧]

وتحويل الاحرار الى « الحرار » في قول الزهاوي :

قالوا استقلوا ثم سدوا الصحف واعتقلوا الحرارا [٢٧٨]

ووقع التحوير اثقل حين يعرض للدخيل كقول الرصافي :

فيا عجبا من امة قلدت جيشها تشابه كردينالها والجنيرال [٢٧٩]

أو قوله :

زفت الينا العروس وبعلها الانكليس [٢٨٠]

أما النثرية فتتجلى ، عادة ، في تلك القوافي الزائدة القلقة التي ليست بالمعنى اليها حاجة انما يقتضيها اتمام البيت مثل كلمة « يسير » في قول الزهاوي : [٢٨١]

عن امور كثيرة قد اتاها يوم في الارض كان حيا يسير

٢٧٦- ديوان الرصافي : ١/٢٩٠ . اغلاط الكتاب : ٥٦ .
٢٧٧- ديوان الرصافي : ١/٣٠٨ .
٢٧٨- ديوان الزهاوي : ١/٥٢٨ .
٢٧٩- ديوان الرصافي : ٢/٣٣٢ .
٢٨٠- نفسه : ٢/٢٤٢ .
٢٨١- ديوان الزهاوي : ١/٧١٥ - ٧١٦ .

ومثل كلمة « الغرير » في قوله :

قال : ماذا كانت حياتك قبلا   يوم انت الحر الطليق الغرير ؟[٢٨٢]

ومثلما تعرض الضرورات للقوافي فقد تعرض كذلك للبحور . ومن امثلتها تخفيف (ربما) في قول الرصافي :

فان تفعك شخصا واحدا ربما   يكون منه عموم الناس في الضرر[٢٨٣]

أو العدول عن المألوف الى النادر كاستخدام « بغاضة » بدلا من البغض في قول الزهاوي :

حسن وقبح او رضى وبغاضة   يادهر انك جامع الاضداد[٢٨٤]

ومنها ايضا العدول عن الاستعمال الفصيح المألوف لبعض الصيغ والافعال الى استعمالات نادرة او مغلوطة : فالزهاوي ، مثلا ، يعدي الفعل ، « غاص » بنفسه في قوله :

انا بعصر قد أبان رقيه   والناس قدغاصوا البحار وطاروا[٢٨٥]

ويستعمل الفعل « تخلى » بدلا من « خلا » في قوله :

الى ان تخلى البيت عن كل مابه   ولم يبق فيه مايباع وينقل[٢٨٦]

كما يستعمل « فارح » بدلا من « فرح » وهو المألوف ، في قوله :

ترى هل شكاني من شرير او افترى   عدو بضري فارح متمتع ؟[٢٨٧]

٢٨٢ـ الزهاوي وثورته في الجحيم : ٨٩ ـ ٩٠ .
٢٨٣ـ ديوان الرصافي : ٤٥٨/١ .
٢٨٤ـ ديوان الزهاوي ٤٩/١ .
٢٨٥ ، ٢٨٦ـ ديوان الزهاوي : ٤٤/١ ، ٩٢ ، ١٠١ .
٢٨٧ـ ديوان الزهاوي : ١٠١/١ .

مثلما يجمع الرصافي « عادة » على « عوائد » في قوله :

ان العوائد كالاغلال تجمعنـــــا على قلوب لنا منهــن اشتــات [٢٨٨]

والرصافي هو الذي استعمل كلمة (رفات) جمعا مؤنثا وهي مفـــرد مذكر [٢٨٩] . في قوله :

كـــم على الارض رفات باليـــات من جسوم طحنتها الدائرات ؟ [٢٩٠]

كما استعمل (مديون) بدلا من « مدين » وهو الصحيح ، في قوله :

فهـــــو للغـــــرب اســـير اســـر مديـــون لدائـــن [٢٩١]

كما عرضت للزهاوي والرصافي ايضا بعض الاساليب التي عدلا فيها عن القاعدة المتبعة ، منها : اجتماع الشرط والقسم ووجوب ان يكـــون الجواب للسابق منهما ، ويقترن ، عندئذ ، باللام ان كان للقسم ، وبالفاء ان كان للشرط ، لكن الرصافي ، « في جميع ديوانه لم يأت بالقسم متقدما الا جعل الجواب للشرط المتأخر » [٢٩٢] ، فمن هذا قوله :

لئن فارقتني وصددت عنــــــي (فقلبي) لايفارقــه الوجيب [٢٩٣]

وللزهاوي في قصيدته (في الغابة) مثل ذلك :

لئن ذهب الشعر الجميل مضيعا (فمن) ذا عن الشعر الجميل يعوض ؟
لئن عد فرضا ذو عداء صيالــه (فان) على الحر الدفاع لأفرض [٢٩٤]

٢٨٨ـ ديوان الرصافي : ٣١٩/١ .
٢٨٩ـ اغلاط الكتاب : ٢١ .
٢٩٠ـ ديوان الرصافي : ٨٥/١ .
٢٩١ـ ديوان الرصافي : ٣٤٥/٢ . اغلاط الكتاب : ٥٦ ـ ٥٧ .
٢٩٢ـ اغلاط الكتاب : ٣١ ـ ٣٢ .
٢٩٣ـ ديوان الرصافي : ١٥٩/١ .
٢٩٤ـ ديوان الزهاوي : ٢٢٦/١ .

ومن ذلك ايضا أن يجيء فعل الشرط لـ (لما) الحينية مضارعا . « ولما هذه تتضمن معنى الشرط وليست بجازمة ، ولايكون فعل الشرط بعدها وجوابه الا ماضيين »[٢٩٥] ، في حين وردا مضارعين في قول الرصافي :

تقسو قلوبكم لما نفاوضكم كأننا نحن منكم ننقر الحجرا[٢٩٦]

ومن الضرورات الاخرى في الاسلوب : الزيادة ، والحذف ، والتقديم ، والتأخير ، يقول الزهاوي مثلا :

ان مت تحزن في العراق احبة حينا وتفرح في العراق اعادي [٢٩٧]

فلفظة (حينا) « قد اقحمت اقحاما لم تدع اليه الحاجة ، ثم ان بقاءها يقتضي ان يختم البيت بقوله : وتفرح في العراق اعادي حينا اخر . ولم يقل الشاعر بهذا سلامة للوزن والقافية ، وليس ذلك من باب «الايجاز والحذف» كما يقول البلاغيون » [٢٩٨] .

ومن الزيادة ايضا قول الرصافي :

وما الحق الا هو الاتكال على شرف جاء من والد [٢٩٩]

وربما اجتمعت الزيادة والتكرار في مثل قول الزهاوي :

هنالك أبدى الجوع ناجذه لها وزاد بها الداء الذي هو معضل
فخارت قواها في غضير شبابها وحارت فلم تدر الذي هي تفعل

٢٩٥ـ اغلاط الكتاب : ٦٣ ـ ٦٤ .
٢٩٦ـ ديوان الرصافي : ٧٢/٢ .
٢٩٧ـ ديوان الزهاوي ٤١٩/١ ، ١٥٨ .
٢٩٨ـ لغة الشعر بين جيلين : ٥١ . وللاستزادة ينظر : الزهاوي والاغلاط اللغوية والنحوية في شعر الرصافي ، عبدالرزاق الهلالي ، مجلة المورد ، بغداد ١٩٧٣ ، مجـ٢ ، عدد ٤ ، ص٢٧٢ .
٢٩٩ـ ديوان الرصافي : ٤٤٧/١ .

كذلك جسم المرء يأكله الطوى اذا كان لايلقى الذي هو يأكل[٣٠٠]

ومن الامثلة على الزيادة والتقديم والتأخير قول الزهاوي :

في بلادي ، على وداد بلادي انا ، الا اذا رحلت حقير
انا ذاك السعيد يوم اراني ليس الا مني علي امير[٣٠١]

وقوله :

واصبح من قد كان بالامس سائلا باحوالنا عما بنا ليس يسأل[٣٠٢]

وقوله :

هل يستطيع كما قد ينبغي عملا جسم اصاب لداء نصفه الشلل[٣٠٣]

ومن ذلك قول الرصافي :

لاتعجبن الذي عقل يروح به لينتج الشر خيرا غير منتظر[٣٠٤]

هكذا قاد استعمال اللغة على غير نظام في الشعر ، مقرونا بالركون المسرف الى التفصيل ، الى جعل الوزن مجرد اطار على الشاعر ان يملأه بأية طريقة ، وعليه ، فشعر الزهاوي والرصافي حافل بالوان الزيادات التي ، غالبا ماتحيله الى نثر موزون ، حتى لايكاد ينجو من هذه الظاهرة الا القليل من هذا الشعر • يقول الرصافي وقد طغت عليه نزعة التفصيل النثري :

جاد شخص عليه بعد سؤال بريال ، وزاد نصف ريال

٣٠٠ــ ديوان الزهاوي : ٩٣/١ .
٣٠١ــ نفسه ٢١١ .
٣٠٢ ، ٣٠٣ــ نفسه : ٩٤ ، ٣٦٧ .
٣٠٤ــ ديوان الرصافي : ٤٥٨/١ .

رجل حاضر من الانجاب [٣٠٥]

وشعر الزهاوي احفل بهذه اللغة النثرية التي لايكاد يسلم له منها الا النزر اليسير ، فهو لايتورع عن ملء اطار الوزن هذا بمختلف الالفاظ والصيغ والاساليب ، يقول مثلا :

وأرى الطريق امام احمد واضحا لكن عليه ياسلام ذئاب [٣٠٦]

ويقول :

وانما عادة الانسان ناجمة من المحيط بفعل فيه متصل
وهذه هي في التحقيق باعثة له على السعي في الدنيا بلا ملل [٣٠٧]

من هذا يتضح ان نظام الايقاع قد استحال بين يدي الزهاوي والرصافي الى اطار هش مضطرب لم يستطع ان يرتفع بلغتهما عن النثر الا قليلا .

جـ ـ لم يكتف الزهاوي والرصافي بقلة العناية التي ابدياها بنظام الايقاع ، انما سعيا ايضا الى ادخال بعض التسهيلات التي تخفف من ضوابط هذا النظام ، وفي مقدمتها دعوة الزهاوي « الى الشعر المرسل في مواضع شتى »[٣٠٨] ثم الى « تغيير القافية بعد كل بضعة ابيات من القصيدة »[٣٠٩] ، كما اجاز للشاعر « ان ينظم على أي وزن شاء سواء كان من اوزان الخليل او غيرها »[٣١٠]، « وان يولد في اللغة، اذا مست الحاجة، كلمات لم يأت بها من جاء

٣٠٥ـ نفسه : ١/٢٨٨ .
٣٠٦ ، ٣٠٧ـ ديوان الزهاوي : ١/١١١ ، ٥٢ .
٣٠٨ـ نقد الشعر العربي الحديث في العراق : ٣٢٣ ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : ٢٥ .
٣٠٩ـ ديوان الزهاوي (المقدمة) : ١/٤ .
٣١٠ـ ديوان الزهاوي (المقدمة) : ١/٤ .

قبله »[٣١١] ، وكان قد رأى ايضا تقريب لغة الشعر من اللغة المحكية لكي تتولد الاوزان الجديدة بصورة طبيعية[٣١٢] .

أما الرصافي فقد دعا الى التعبير بلغة عصرية تتسع للحاجات الجديدة وتأخذ بالتطور ، والى نبذ الجمود على لغة الاقدمين[٣١٣] ، كما تأثر بالدعوة الى الشعر المنثور ، وقال عنه : انه يتضمن جوهر الشعر ، حتى نقل عنه : انه حاول مجاراته[٣١٤] .

لقد تمخضت الدعوة الى التجديد عن بعض القصائد المرسلة التي كتبها الزهاوي ، والتي لم تكن تختلف عن قصائده الاخرى « الا في خلوها من القافية »[٣١٥] ، فهو لم يستطع ان يبتدع اسلوبه الخاص في المعجم والبناء والايقاع ، انما ظل خاضعا للمعجم الشعري التقليدي ، واحتفظ بالنمط الاصلي للبيت العربي من حيث عدد تفعيلاته وانقسامه الى شطرين ، وتقيد في صياغة المعنى بوحدة البيت النمطية ، بحيث ينتهي بانتهاء التفعيلة الاخيرة فيه، ولم يستطع استثمار « التضمين » بما يتيح له تدفق المعنى من بيت لاخر ، « اضف الى ذلك اهماله الوحدة العضوية للقصيدة ، ... ولهذا كان كل بيت في شعره المرسل مستقلا في الموضوع والبناء عن الابيات الاخرى ، وتبدو القصيدة كأنها مجموعة من الاقوال المأثورة ، تقال دون نظام او رابط سوى وحدة الوزن التي قامت عليها كل ابيات القصيدة ، ... وتذكرنا النغمة الرنانة والاقوال المأثورة بطابع الامثال ، ولكن اختفاء القافية الموحدة يصنع تناقضا مؤسفا بينه وبين الشعر التقليدي »[٣١٦] . ويتضح هذا من الابيات الاولى من قصيدته « الشعر المرسل » التي كتبها عام ١٩٠٥ بعدما اجراه عليها من تنقيح :

٣١١- نفسه .
٣١٢- نقد الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٩٢ ، ٣٢٣ .
٣١٣- دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٥٨ - ٥٩ .
٣١٤- الرصافي - آراؤه اللغوية والنقدية : ٣٦١ .
٣١٥- نقد الشعر العربي الحديث في العراق : ٣٢٣ .
٣١٦- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : ٢٧ - ٣٠ .

لموت الفتى خير له من معيشة ... يكون بها عبء ثقيلا على الناس
يعيش رخي العيش عشر من الورى ... وتسعة اعشار الانام مناكيد
أما في بني الارض العريضة قادر ... يخفف ويلات الحياة قليلا ؟
افي الحق ان البعض يشبع بطنه ... وان بطون الاكثرين تجوع ؟[٣١٧]

ان كل مابقي من محاولات التجديد في الايقاع هو التنويع في القوافي متمثلا بكتابة الرباعيات وبعض الموشحات والمقاطع المتنوعة القوافي . اما على صعيد الوزن فقد برز الاتجاه نحو التضمين وتقسيم القصيدة الى مقاطع ، وكتابة القصائد القصار ، واستخدام البحور القصار ، وهو اظهر في شعر الزهاوي ، ومن التضمين قوله :

ولقد ساء بالعواقب ظني ... نجني رب نجني رب ، اني
قد سئمت الحياة في بغداد[٣١٨]

وكقوله :

بك احلام ليلنا تتأول ايها العدل انما أنت للقلـ
ب مراد وفوق كل مراد[٣١٩]

مثل هذه المحاولات لم تفلح في التحرر من قيود نظام الايقاع او تخفيفها لكي تقيم عوضا عنها تقنيات تعبيرية ـ ايقاعية اشمل واعمق مصحوبة باحداث تغييرات في بنية القصيدة ومعايير وحدتها العضوية ، انما اقتصرت ، بدلا من ذلك ، على اجراء تحويرات شكلية وجزئية ضمن الابقاء على المقاييس التقليدية لوحدة القصيدة واسلوب بنائها ، الامر الذي افضى الى اضطراب هذه البنية لغة وايقاعا .

٣١٧ـ ١/٤١ . وينظر : ديوان الزهاوي، نشر : محمد يوسف نجم : ١٢/١٤٩ .
٣١٨ـ ديوان الزهاوي : ١/٢٠٦ .
٣١٩ـ نفسه : ٣٠٧ .

على انا لا نعدم بعض الثمرات المحدودة لمحاولات التجديد هذه ، تتمثل في بعض المقاطع الجزئية نظير قول الزهاوي في قصيدة (الربيع والطيور) :

لست انسى فيما سمعت الهزارا   انه كان فاتنا سحارا
صاح في الروض صيحة ثم طارا   فكأن الهزار اضرم نارا
عندما صاح في حشا الجلنار[320]

وكقول الرصافي في قصيدة (ايقاظ الرقود) :

اليك اليك يا بغداد عني   فاني لست منك ولست مني
ولكني ، وان كبر التجني   يعز علي يا بغداد أني
أراك على شفا هول شديد[321]

وربما ابتعثت حالة من حالات التأثر الذاتي عددا من الابيات الصافية ، كتلك الشكاة التي بثها الرصافي صديقه أمين الريحاني في مثل قوله :

فديتك هل تصيخ فان عندي   شكاةً لاتصيخ لها الخطوب ؟
الى كم استغيث ولا مغيث   وادعو من أراه فلا يجيب ؟
اقمت ببلدة ملئت حقودا   علي فكل مافيها مريب
امر فتنظر الابصار شزراً   الي كأنما قد مر ذيب
وكم من اوجه تبدي ابتساما   وفي طي ابتسامتها قطوب ؟
سكنت الخان في بلدي كأني   اخو سفر تقاذفه الدروب
وعشت معيشة الغرباء فيه   لاني اليوم في وطني غريب[322]

٣٢٠– ديوان الزهاوي : ١/١٣٤ .
٣٢١– ديوان الرصافي : ١/٣٣٣ .
٣٢٢– ديوان الرصافي : ١/٣٩٥ .

٢

نخلص ، مما سلف ، الى ان الزهاوي والرصافي ، مثلا ، على صعيد لغة الشعر ، بما انطوت عليه من اختلاط القديم بالمعاصر ، ومن اضطراب بين التقليدي والمولد ، ومن حالات اتساق نادرة ـ مثلا ، في الاساس ، محاولة تجريبية لتجاوز النهج التقليدي في الشعر ، واضفاء نزعة اكثر واقعية وعصرية على لغته • لكنهما ، بسبب عدم استيعابهما الدقيق لخصائص العصر من جهة ، ولمستلزمات الموقف من التراث من جهة اخرى، لم يتمكنا، بالرغم من رغبتهما في التجديد ، من تحديث رؤيتهما الشعرية على نحو اصيل يقوم على تطوير وتجديد الاساليب والاشكال والتقنيات الموروثة او ابداع تقنيات جديدة مناسبة تستوعب التجربة العصرية وتعمقها ، واكتفيا ، بدلا من ذلك ، باطلاق دعوات نظرية ، او القيام بمحاولات جزئية ترمي الى اجراء تغييرات عرضية على البنية التقليدية التي ظلت تشكل صلب تجربتهما الشعرية اجمالا • هذه التغييرات العرضية أفضت الى تهجين البنية التقليدية بدلا من تطويرها ، والى اضطرابها بدلا من تحديثها ، حتى لكأن مستوى الرؤية الشعرية عند الزهاوي والرصافي كان يمثل وجها اخر لمستوى هجنة المدينة العراقية (بغداد خاصة) ، التي كانت تضطرب بين الخضوع للقيم والتقاليد الموروثة ، والتأثر ، في ذات الوقت ، بالمتغيرات الآتية من الخارج •

وأيا كان الامر ، فليس من الممكن للحركة الشعرية في العراق ان تنتقل من مرحلة التقليد الى التجديد انتقالا مباشرا دون تمهيد ، وعليه ، فالزهاوي والرصافي ومن على شاكلتهما « يمثلون الفترة التي توسطت بين المرحلة الاولى « ذروة التقليد » ، والمرحلة الثالثة : « محاولات التجديد » ، وقد بشروا بافكار تجديدية ولكنهم فشلوا في تطبيقها لعوامل ثقافية وسياسية واجتماعية سادت عصرهم »[٣٢٣] ، وهكذا كان هذا الاتجاه الشعري خطوة لاغنى عنها للوصول الى « بوادر التجديد » في لغة الشعر ، تلك التي سنلتمسها في شعر الشرقي والجواهري ، ونختم بها هذه الدراسة •

٣٢٣ـ الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور : ٥١ .

الفصل السادس

بوادر التجديد في لغة الشعر بين اضطراب الهمس ومهارة الجهر

«علي الشرقي - محمد مهدي الجواهري»

١

نشأ الشرقي والجواهري في مدينة النجف ، وهي ذات البيئة التي نشأ فيها الشبيبي ، والتي تعتبر من أشد مدن العراق تمسكا بالتراث ، حتى لكأن الاشتغال بعلوم « الدين والعربية » ، بما في ذلك الادب والشعر ، يعتبر من اشهر خصائصها[١] . ومثلما نشأ الشبيبي في بيت دين وعلم وأدب وترعرع في محافل النجف وانديتها ، كذلك شأن الشرقي[٢] والجواهري[٣] اللذين أتاحت لهما صلة القربى ان يشتركا في كثير من اسباب الحياة العامة والخاصة ، دون ان يعني ذلك اهمال الجوانب الشخصية في نشأة كل منهما، بدءاً بفارق السن الذي يكبر به الشرقي ابن خاله الجواهري ، والذي يبلغ نحو عقد من الزمن[٤] ، ثم بالطفولة الاحسن حالا التي كانت للجواهري[٥] ،

---

١ ـ كلمتي في الجواهري ، علي الشرقي ، ديوان الجواهري ، وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٣ ، ١/٨١ .

٢ ـ الشيخ علي الشرقي ـ حياته وادبه : ٣٠ .

٣ ـ الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد ، على جواد الطاهر ،ديوان الجواهري : ١/٢٧ .

٤ ـ ينظر تحقيق ذلك في : الشيخ علي الشرقي ـ حياته وادبه : ٢٨ ـ ٢٩ . الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد : ٢٤ ـ ٢٦ .

٥ ـ الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد : ٣١ ومابعدها .

مقابل الاحساس باليتم والاضطهاد اللذين عانى منهما الشرقي[٦] ، حتى تبلور رؤية كل منهما للحياة كما تمثلت في موقفهما الشعري بعدئذ .

والى جانب ذلك ، هناك اصول مشتركة في حياة الشاعرين ، فالمعارف التي تلقياها تكاد تتشابه من حيث غلبة الطابع التقليدي عليها ، فكأن الذي يغشى نوادي النجف ومحافلها «لايحسب الا انه غشي نادي ابي تمام والبحتري والشريف الرضي وابي عثمان الجاحظ وابي زيد والحريري وابي نواس والبديع ، لانه يرى ارواحهم ترفرف في تلك النوادي ويرى اشباح شيوخ الادب العباسي مالئة تلك المحافل »[٧] ، حتى ان الجواهري الاصغر سنا ، غدا اكثر تشبعا بالادب القديم واشد تمرسا في حفظه واستظهاره[٨] ، بحيث اكتسب ، جراء ذلك ، مهارة لغوية فائقة .

كذلك شهد كل منهما ، منذ وقت مبكر ، حالة اهتزاز في البنية الفكرية السائدة ، وبدايات حركة فكرية وادبية لها طابع تنويري تمثلت في النهج الداعي الى التحرر ونبذ الاستبداد الذي يقف على رأسه الملا كاظم الخراساني « زعيم حركة التحرير الفكرية » كما يصفه الجواهري[٩] . هذا النهج الذي تبلور بصدور جريدة « العلم » التي « كانت كمدرسة... لها ابلغ الاثر في تغذية نفوس الشباب ...مما دعا ان تلقب مدينة النجف بمدينة الاحرار»[١٠]. وقد كان ذلك متزامنا مع حركة الانقلاب العثماني واعلان الدستور ومارافقه من هبوب تيارات فكرية وادبية كان لها أثر واسع على ظهور النزوع الى

---

٦ ــ الاحلام ، علي الشرقي ، شركة الطبع والنشر الاهلية ــ بغداد ١٩٦٣ : ٣٧ ، ٨٠ . شعراء الغري ، علي الخاقاني ، المطبعة الحيدرية ــ النجف ١٩٥٥ ، ٣/٧ .

٧ ــ كلمتي في الجواهري ، نفسه : ٨٤/١ .

٨ ــ الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد ، نفسه : ٤٨/١ .

٩ ــ شعراء الغري ، علي الخاقاني ، المطبعة الحيدرية ــ النجف ١٩٥٦ ، ١٤٩/١٠ .

١٠ــ نفسه : ٦٨/١٠ .

التجـديد[11] . حتى لقد ظهرت « في النجف طائفة من المتجددة قد تمردت أرواحهم على التقاليد البائدة ، وتعاطوا وجوه الاصلاح فهدموا شيئاً وبنوا شيئا ورموا أشياء »[12] .

اما ادبيا فقد تفتح الشاعران على شاعرية الحبوبي وحيدر الحلي وهما ابرز شـاعرين في القرن الماضي[13] . كما كانا على صـلة بدعوة الزهاوي والرصافي للتجديد . وفي الوقت الذي كان فيه الشعر الكلاسيكي يواصل ازدهاره على يد شـوقي ، دعا مطران ، منـذ مطلع هذا القرن ، الى تحرير الشعر وتجديده ، ثم اعقب ذلك صـدور دواوين شكري والعقاد والمازني الذين كانوا يصدرون عن مفاهيم وتقاليد شعرية جديدة تكاد تلتقي مع الدعوة الى التجديد التي يتزعمها جبران ونعيمه في المهجر[14] .

٢

لقد احس الشـرقي والجواهري ، منـذ وقت مبكر ، بالنـزوع الى « التمرد » على كثير من المواضعات والافكار السائدة ، فالشرقي يصف نشأته بأنها « نشأة حائرة ، فكنا عندما ننتظم في تلك الحلقات الادبيـة المبثوثة هناك ، وعندما نتردد على الاندية ، وقد تصدرها شيوخ الادب ، نحتسي مجاجة الكأس ولكن بمرارة وتنغيص ، لانحمد الساقي ولا ابريقه ، ونحسب تلك المباحث وذلك الجـدل الصاخب عجاجة سفت مـن البادية علـى تلك المدينة وبقيت تخور . التراب فيها اكثر من الشراب...»[15] . ويقول عن أدب ابناء جيله المبرزين بأنه « كان ادب ديباجة ، الصياغة فيه اكثر من الشاعرية

١١- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٩٥ .
١٢- كلمتي في الجواهري ، نفسه : ٨١/١ . الاحلام : ٧٣ .
١٣- الشرقي يقدم ديوانه ، ديوان الشرقي : ٢٣ .
١٤- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٣٤٢ .
١٥- الشرقي يقدم ديوانه ، نفسه : ٢٣ .

فقصائدهم صور جامدة وضعت في قوارير مـن الفاظ تفوقهـا في الجـزالة ، فالاتجاه الادبي غير بين ، والاغراض مشوشة ، والوزن لايجاري ذوق عصره في الابداع وجس الوتر، والقصيدة ذات الوان تضيع الوحدة الاصلية »[16] . الشرقي نفسه يقول في حديثه عن الجواهري : انه نشـأ « في تلك الظروف المملوءة الفارغة .. فتعاطى بصدر من الادب القديم وتتلمذ على تلك النوادي، ولكن كان لبنه مثمراً . وكانت نفسه نزاعة ، ... فلم تتمكن منـه التربيـة القديمة وانحسر عن نفسه ذلك الظل الذي انتقل بالوراثة ... ، فنشـأ في ذلك الدور الحساس ، .. واتجه بأدبه اتجاها جديداً »[17] . أما الجواهري فربما كان احساسه بالتمرد أبعد مدى من ذلك ، حتى لقد قال : « أنا اعتبر نفسي ثائرا بالطبيعة »[18] .

لقد تمثل الاحساس بالتمرد والنزوع الى التجديد لدى الشـاعرين ، سياسيا ، في معاداة الاستبداد والاحتلال ، وفي موقف الاسـهام والمؤازرة لثورة العشرين[19] . وتمثل ، اجتماعيـا ، في الموقف الداعي لتحرير المرأة وتعليمها[20] . الا انه لم يتمثل ، فنيا ، وعلى نحو واضح ، بالسرعة نفسها ، بل كان لابد له أن يتأخر عن ذلك ، وان كانت بوادر التمرد على القديم ربما ظهرت على نحو متباين ، حتى في البدايات التقليدية لدى كل منهما . ذلك ان حركة التجديد نفسها لم تكن قد تبلورت على نحو جلي ، انما كانت تتجاذبها عدة اتجاهات ، وعلى الرغم من اختلاف مصادر حركة التجديد وتنوعها ، الا ان من الممكن وضعها ضمن اتجاهين رئيسين :

١٦ـ نفسه .

١٧ـ كلمتي في الجواهري ، نفسه : ٨٤/١ .

١٨ـ محمد مهدي الجواهري : الشاعر الأصيل شاعـر حتى المشنقـة ، مجلة شعر ، بيروت ـ ربيع ١٩٦٨ ، السنة العاشرة ، عدد ٣٨ ص٥١ .

١٩ـ الاحلام : ١٠٣ . الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائـد ، نفسه : ٦٧/١ .

٢٠ـ ديوان الشرقي : ٤٢ ، ١٠٧ . ديوان الجواهري : ٤٦١/١ ، ٤٦٥ .

احدهما : يرمي الى تحديث الاتجاه الكلاسيكي مع مراعاة الحفاظ على اصوله. ويقف علـى رأس هـذا الاتجاه أحمد شوقي ــ أمـير الشعراء في مصر . ثم الرصافي والزهاوي في العراق ، ولكن بدرجة أدنى .

والاخر :يرمي الى ادخال تقنيات جديدة على الاصول الكلاسيكية او ابدال البعض منها بمعايير مستقاة من الادب الغربي ، ويمثله جماعة « الديوان » في مصر ، و« الغربال » في المهجر .

واذا كانت بوادر هذا الاتجاه قد ظهرت ، بشكل أو بآخر ، في شـعر الشرقي ، فان الجواهري قد استثمر انجازات حركة التجديد ، وخصوصا الاتجاه الاول ، بما اتاح له تفجير الامكانات الآسرة في العربية الكلاسيكية، والسير بها الى مداها الأبعد ، وذلك ما سنعرضه في شعر كل منهما على حدة .

التجديد في لغة الشرقي

اذا ما استثنينا البدايات التقليدية في شعر الشرقي ، تلك التي يمثلها عدد من قصائد المناسبات ، والتي رأى حذف معظمها من ديوانه « عواطف » ويقف على رأس هذا الاتجاه احمد شوقي ـ امير الشعراء ـ في مصر ، ثم الطريقة التي كان « يرى » بها « عالمه ـ موضوعه » • ان الخصيصة الجوهرية لرؤية الشرقي تتمثل في محاولته زحزحة الرؤية التقليدية لعلاقة الماضي بالحاضر ، القائمة ، عادة ، على « التعاقب والتوازي » ، وهو ماقررناه في الفصل الرابع ، وسعيه لاقامتها على صلات اوثق قد تبلغ مبلغ « الترابط والتداخل » • فليس للماضي قيمة بذاته ، في نظر الشرقي ، انما قيمته مرهونة بدرجة امتداده في الحاضر وتأثيره فيه ، فهو ، على هذا ، جزء من الحاضر وليس العكس • ويمكن استنباط موقف الشرقي هذا من برمه بهيمنة الماضي على الحاضر وتمرده عليها[2] ، يقول : « نشأت وفي رغبة عن الاسلوب والموضوع القديمين ، لاني لاجد في الاسلوب جرس الشعر ••• واذا كان هناك شيء فليس توقيعا مؤثرا على العواطف او انجذابا للروح • أما

---

١ ـ لغة الشعر بين جيلين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٨٠ ، ط٢ ، ص١٠٤ •

٢ ـ تنظر قصيدته « نشيد العجوز » مثلا ، الديوان : ٣٠٦ •

الموضوع .. فليس فيه شيء من روح العصر ، وانما هي جملة ارواح قديمة منسوخة ... لذلك نشأت متمردا على الموضوع والاسلوب »[٣] . وقد تمثل تمرده على الموضوع بالتحول التدريجي عن الاغراض التقليدية العامة التي تقع خارج ذات الشاعر ، الى الموضوعات التي يضطرب بها عصره وتتحسسها ذاته ، فالشعر ، عنده ، « يفيض ولايستنبط .. والشاعر متبوع لاتابع »[٤] ، ويقول عن قصائد ديوانه : انها « سوانح تريدني احيانا قبل ان اريدها »[٥] . كذلك اقترن تمرده على الموضوع بتحول مشابه عن الانماط والاساليب اللغوية التقليدية الى اللغة الفصيحة الحية القادرة على اداء الهواجس والخواطر ، وعن القصائد المطولة ذات الايقاع الرنان الى « الشرقيات والموشحات » ذات اللغة الجميلة والايقاع الهادىء . ويمكن اجمال موقفه الشعري استنادا على ماورد في مقدمته لديوانه : « احاول الزحزحة عن الاتجاه القديم فأخرج عن الادب المدرسي حتى لايكون ما انظم وقفا على طائفة خاصة اعتادت أن تجعل معاجم اللغة الى جنب الدواوين ، على اني احرص كل الحرص على اللغة الفصحى وجمالها ، كما وانحرف عن القصيدة المطولة ذات الوزن المديد الى الشرقيات والموشحات »[٦] .

أما رؤية الشرقي فتقوم على الرغبة في اصلاح الواقع القائم، والحلم بعالم منسجم تسوده الوحدة والعدالة والحرية . ولكن لما كان وعيه مرهونا بآفاق المرحلة التاريخية التي كان العراق يجتازها آنذاك ، فقد قصر عن ادراك القوانين والاسباب الموضوعية التي تقف وراء ما في الواقع من تمزق وجور وفوضى ، بحيث بدا التناقض بين الشاعر وواقعه محكوما ، في الاغلب ، بأسباب عرضية لها طابع جزئي ومحدود وثابت . وقد عمق من هذه الرؤية حالات الاحباط المتتابعة التي عانى منها في طفولته وشبابه ، ثم في حياته

---

٣ ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٢٤ ، وينظر مصدره .
٤ ـ نفسه : ٤٢٣ ، وينظر مصدره .
٥ ـ ديوان الشرقي : ٢٤ .
٦ ـ نفسه : ٢٣ ـ ٢٤ .

اللاحقة ، على الصعيدين الشخصي والعام ، والتي كانت مدعاة لتقوية الميل الى الانطواء والاحساس بالعجز عن التغيير الفعلي ، الامر الذي طبع رؤيته بطابع الخيبة والحزن والاحساس الهادىء بالفجيعة ، مكتفيا بالاعراب عن مشاعر اصلاحية ـ تأملية حائرة أو مغلفة بما يشبه الرمز(٧)

واستنادا الى رؤية الشرقي هذه يمكن تحديد خصائص التجديد في لغته الشعرية كما يلي :

١ ـ محاولة التحول باللفظة من كونها مجرد وسيلة مباشرة لنقل المعنى (المطابقة) ، كما هو الشأن في شعر معاصريه ، الى اتخاذها محورا ـ بؤرة للبوح بالمعنى والاشارة اليه ، وقد تمثل ذلك في ثلاثة مستويات :

أ ـ الرغبة عن الغريب والتقليدي من الالفاظ الى المأنوس الاليف والقريب من روح العصر ، البعيد عن الصخب والجعجعة . وبالرغم من ان الشرقي لم يستطع التخلص ، نهائيا ، من تأثيرات المعجم التقليدي ، الا انه كان يحاول القيام بعملية استصفاء لغوي لتشكيل معجم جديد له خصائص عصرية ، دون ان يتخلى عن الاتكاء على الفاظ وصيغ واستعمالات تقليدية . ويتجلى ذلك حتى في بعض قصائده المبكرة مثل « شاعر في سجن أو قفص البلبل » التي يقول فيها :

وما بلد ضمني سجنه	ولكنه قفص البلبل
لقد اقفلت باب آماله	فحام على بابه المقفل
يرف جناحاه لم يستطع	مطارا فيفحص بالارجل
خفوق الحشا وخفوق الجناح	تحير مهما يطر يفشل(٨)

---

٧ ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٣٢ . ديوان الشرقي : ٢٤ .
٨ ـ ديوان الشرقي : ٤٧ .

ومثل ذلك نجده في « شمعة العرس »[٩] ، و« ايها الوالدون »[١٠] فيما بعد •

بل ان الشرقي لم يكن يتحرج ، من اجل تشكيل معجمه الجديد، من الهبوط الى الالفاظ المبتذلة والدخيلة والعامية احيانا ، كما سنرى •

ب ــ محاولة اتخاذ اللفظة « بعداً » معادلا لوجدان الشاعر واحاسيسه الباطنية بغية « تشخيص » رؤياه من جهة ، وتلافي التعبير الصريح عنها من جهة اخرى ، وذلك عن طريق وضعها في سياقات اوسع دلالة من معانيها الحقيقية بما يجعلها شبيهة بالرمز احيانا ، وتلك ، كما يقول ، هي « التأدية المستطاعة في عصر لم يمارس حرية الكلام تماما »[١١] • والشرقي هو القائل :

أصريح وكل دنياك رمز ومتى صادف النجاحَ الصريحُ ؟[١٢]

وربما كانت « الطبيعة » اخصب المصادر التي كان الشرقي يلجأ اليها متخذا من مظاهرها المتنوعة ، بالوانها وحركاتها واصواتها ومختلف تحولاتها ، وسائط وابعاداً لأخيلته واحاسيسه • وهكذا تلون معجمه بالوان الورد والشجر وبريق الشمس والقمر والنجوم والاحجار وظلال الماء والسماء ••• مثلما اضطرب بحركة البحر والرياح والحيوان وطلاقة الطيور ، وتنوع بتحولات الليل والنهار والفصول وما يقترن بها من ظلام وصحو وجدب وازدهار ومدينة وريف •••

وهكذا يمكن القول : ان الطبيعة ، بمختلف تنويعاتها ، تؤلف المادة الاولى في معجم الشرقي[١٣] • كذلك تميز الشرقي في رؤيته لها ، حين اتخذ

---

٩ ، ١٠ ــ نفسه : ١٢٧ ، ٢٦٢ •
١١ ــ ديوان الشرقي : ٢٤ •
١٢ ــ نفسه : ٤٠١ •
١٣ ــ الشيخ علي الشرقي ــ حياته وادبه : ٢٢٩ ــ ٢٣٠ •

منها مفاتيح ورموزاً لهذه الرؤية حتى بلغ في ذلك ، احيانا ، مبلغ تجريدها من خصائصها الحية[١٤] ، والوصول بها ، في نهاية الامر ، الى طبيعة رمزية — مؤنسنة معادلة لذاته ، كما هو الحال في « بلبل الشرقي الطليق — السجين »[١٥] ، وفي هذه المرحلة كتب الشرقي احفل شعره بالجدة •

وبالاضافة الى الطبيعة ، استمد الشرقي مادة معجمه الاخرى من الواقع القائم ببعديه الحاضر والماضي ،باعتبارهما وجهين متداخلين لهذا الواقع• وهكذا حفل شعره بالكثير من اسماء الاعلام والاماكن والوقائع والحيوان والنبات والاشياء والعقائد والمعارف والمصطلحات المعاصرة والقديمة مثلما رأيناه في شعر معاصريه • وبالرغم من ان الشرقي حاول ، ايضا ، ان يتخذ من هذه المادة وسائط ومرتكزات للاعراب عن افكاره واحاسيسه ، الا ان محاولاته تلك غالبا ما اتخذت طابع المباشرة في التناول بحيث تبدو رؤيته لموضوعه كليلة متعبة تشف عما تحتها بسهولة ، وكثيرا ما تقع في أسر التقليد ، بالرغم مما يبذله الشاعر لشد ذلك الوهن • والشرقي يضطرب في معجمه هذا بين التاريخي — الغريب احيانا ، والمعاصر — الدخيل والعامي أحيانا ، فهو يشبه ، على نحوما ، معجم الزهاوي والرصافي في بعض اضطرابه ، ومن الامثلة البارزة على ذلك قصيدة « وادي العكاريت » التي نظمت عام ١٩٤٢[١٦] • كذلك لايبدو الشرقي قليل الاضطراب حين « يشخص » افكاره بأسماء ووقائع وافكار ومصطلحات يستمدها من الماضي او الحاضر ، وكثيرا ما يمزج بينها • ومثل هذه الحال تكاد تجري على اغلب ماله من قصائد ، فمعجمه ربما اعتكر بقليل من الغريب خصوصا حين تضطره القافية الى ذلك ، كقوله :

١٤– تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٤٦ — ٤٤٧ .

١٥– ديوان الشرقي : ٣٩١ ، ٤٠١ ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٣٦ .

١٦– ديوان الشرقي : ٢٤٦ .

هي كنتيـــة عجـــوز عاجـــن صبغـت وجهها بدهن الوظائف[17]

وقوله :

انفـت علـى الاحقـاف فهي مدلة لكنهـا ببسـاطـة الاحقـاف[18]

وقد يشوبه شيء من المصطلح ، كقوله :

وينقص دنيـانـا نظـام تجـاذب فقد خرب الدنيـا نظام التدافع[19]

وقد يحفل بالدخيل والمولد كما في قصيدته « الاحلام في العراق » ، ومنها قوله :

ذهبـت نينـوى واحـلام بابـل وتـوارت لكاش ذات الخمائـــل
اســألوا اور وهـي ام الهيـاكل عـن مصـير الكلدان والاشـور

* * *

بعـد تلـك الزعـازع الحربيـة نـومتنـا السيـاسـة الاجنبيـة
فـحلمنـا بـدولـة عربيـــة وبعـين ونـائـب ووزيــر[20]

بل ربما هبط الى المبتذل والعامي كما في قصيدته « نشيد الاحلام » ومنهـا قوله :

قـد رأينـا صيـارفا في (البغيلة) تملأ السـوق بـين طفل وشيـخ
تتعـاطى في كـــل يـوم وليـلة مـع (بنـك الحـدباء) في المريخ

* * *

وبـنيـنـا محطـــة للبـث ربطت (لنـدنا) بكوت الامـارة
فاحتفلنـا بـهـا ومـن دون ريـث سمعت (لندن) غناء (الجعارة)[21]

---

١٧ ، ١٨ـ نفسه : ٣٠٦ ، ١٤٠ .
١٩ـ ديوان الشرقي : ١٥٥ .
٢٠ـ نفسه : ٢٨٦ ، ٢٨٧ .
٢١ـ نفسه : ٣١٢ .

على ان الشرقي يبدو اقل اضطراباً حين يقيم ابعاد رؤيته على ذلك المعجم من الاشياء والادوات المدنية التي تذكر بروح الشعر الفارسي مثل : الشمعة وظلالها ، والخمرة وادواتها ، والاغاني وآلاتها ، ممزوجة باجواء تأملية من الوان وعطور واصوات الطبيعة ، والشرقي هو القائل في احدى رباعياته :

أيهـــا البلبـــل المعلـــق في السجـ ـــن سلام هيجت كامـــن وجـــدي
يانديمي في مجلس الشـــرب قـــل لي كيف خلفـــت مجلســـا للـــــورد ؟
نسي الروض (حافظا) أو تنـــاسى فأعـــده عليـــه ياطـــير (سعـــدي)
جوهـــر الفـــرد ان يقـــدم للمجـ ـــمـــوع من روحه جواهر فرد[٢٢].

هذا المعجم الذي يكاد يتخلل كثيرا من قصائد الشرقي ومقطعاته ربما كان « التمهيد » للوصول الى تجريد الطبيعة وتحويلها الى مايشبـــه الرمز كما في قصيدة « هزة » و« الزورق التائه »[٢٣] .

جـ ــ على ان ميل الشرقي الى تجريد (موضوعه) قد افضى الى حالة مـــن (ثبات) الرؤية وتشييئها ، وذلك بلجوئه الى (الطبيعة الحسية) بكل ابعادها حتى غدا الانسان نفسه جزءا من هذه الطبيعـــة ، « ولعله من الواضح ان الشـــاعر يستخدم (الثابت) في هذه الطبيعـــة أكثر من استخدامه (المتغير) ، ومما يؤكد هذا انه يفضل استخدام (الاسماء)و (المصادر) اكثر من (الاحوال) لان الاسماء والمصادر تعطي الجذور الحقيقيـــة لصور الطبيعـــة القائمـــة التي يحرص الشـــاعر علـــى تحديدها ... بينما تكشف الاحوال عن حالات الطبيعة المتغـــيرة . ويمكننا ان نلاحظ كثرة هذه الاسماء والمصادر في هذه الرباعية »[٢٤] .

٢٢ــ ديوان الشرقي : ٤٠٥ .
٢٣ــ نفسه : ٢٣٨ ، ٣٣٣ .
٢٤ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٦٦ .

أيها البلبل المعلق في السجـ ـن سلام من روضك المهجور
لارواء ولا ابتهاج لروض ليس فيه انتفاضة للطيور
لي من صوتك المردد توجيه لوعي ومرشد لشعوري
لحنك الخالد الاصيل الى الفجر يهني الدنيا بمطلع نور[٣٥]

٢ ــ على صعيد الصياغة حاول الشرقي التحول عن أسلوب مخاطبة الخارج ــ الاخر ، الى محاورة الداخل ــ الذات ، او الاعراب عنها بابعاد ومرتكزات تشخيصية ــ رمزية ، تلك التي ألفت محور معجمه الشعري الذي اشرنا اليه . وقد ترتب على ذلك :

أ ــ الرغبة عن خشونة وحسية الكلمات والصيغ والاساليب التقليدية وعلو جرسها ، وصلابتها المتأتية من مطابقتها المباشرة ، للمعنى ، الى كلمات وسياقات اخف وقعا واهدأ جرسا واكثر شفافية في الدلالة على المعنى بما يقلل من المباشرة ويقترب من الوشاية بالمعنى والاشارة اليه ، فهو ، على صعيد الالفاظ ، أميل « الى استخدام ــ أخف المحسوسات واقلها مادية ، فهو يستخدم لفظ (الظمأ) بدل (العطش) و(لذة) بدل (شهوة) و(ثغر) بدل (فم) ... و(جوانح) بدل (الاحشاء) .. »[٢٦] .

ب ــ الرغبة عن الانماط والصيغ التي حفل بها شعر النهج التقليدي والتي لها ، غالبا ، طابع التخاطب مع الخارج كالطلب والنداء مثلا ، والتي قد تشير ، عادة ، الى انفصال الشاعر عن موضوعه ؛ الى تراكيب واساليب لها طابع البوح بما في النفس والاعراب عن الاحاسيس ، والتي تحاول توثيق صلة الشاعر بموضوعه وتلاحم

٢٥ــ ديوان الشرقي : ٤٢٢ .
٢٦ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٦٧ .

احدهما بالاخر • وقد تجلى ذلك في الاكثار من صيغ الوصف تارة ، كوصف المعنوي بالحسي ، أو العكس ، مثل « الارض سجن ، جناحاك قلبي ، جسدي قارب ، الربيع الجديد ، كواكب غرقى ، الربى حبلى ، الغناء الصيفي •• »[٢٧] ، والاضافة تارة اخرى ، كاضافة الحسي الى المعنوي مثل : « رمال التاريخ ، سجن روحي ، لغة الروح ، قافلة الآمال ، رقصة الحلم ، جنون الشتاء ، خمر المعاني ••• »[٢٨] ، او باضافة الحسي الى نظيره، وهو الاكثر ، مثل : شاعر الورد ، حنجرة البلبل • نار الفؤاد ، اجراس القوافل ، حفلة الصباح ، عضة القيد »[٢٩] •

جـ ـ بدلا من اعادة الصياغات النمطية المتداولة ضمن اسلوبي الخبر والانشاء ، توجه الشرقي نحو اقامة علاقات جديدة ، نسبيا ، ربما جاوزت تشخيص رؤيته بما يشبه الرموز الى اضفاء طابع انساني على الخارج واتخاذه معادلا للذات او بعدا من ابعادها ، مستخدما لذلك انواع المجاز والتشبيه والكناية والتورية ، مثلما استخدم ايضا اساليب البديع والايقاع والتكرار لابراز تنوع تلك العلاقات في حال تقابلها او تجانسها ،حركتها او سكونها ، وبما لها من دلالة حسية او صوتية او لونية •

هكذا حفل اسلوب الشرقي بعدة مستويات لاستخدام اللغة فيها : « التقليدي » الذي يعنى بالفصاحة والجزالة ، وهو يشيع في قصائده المبكرة خاصة[٣٠] ، كما يظهر ، ايضا ، في قصائد اخرى مثل « قارورة من مدامع »، و « صوت الكوفة » ، و « وادي السلام » ، و « على ضفاف الغراف »[٣١] ،

٢٧ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٦٧ .

٢٨ ، ٢٩ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٦٧ .

٣٠ـ لغة الشعر بين جيلين : ١٠٧ .

٣١ـ ديوان الشرقي : ١٥٥ ، ٢٢٧ ، ١٥٨ ، ١٤٠ .

وفيها تستيقظ الذاكرة اللغوية التراثية في ذهن الشاعر الذي ربما بدأ بالنسيب، وربما اتى على شيء من الغريب (رديع ، الوسوق ، العفرنى ٠٠) ، وربما اعاد ايضا تلك الصيغ والاساليب والوان الصنعة التقليدية التي اشرنا الى امثلة منها في الفصول السابقة • على ان مثل هذه المادة تبقى قليلة في ديوان الشرقي •

ومقابل ذلك، هناك مستوى «السهولة» في استخدام اللغة، متمثلا في تلك الصياغات التي يهمل فيها الشاعر العناية باختيار الفاظه حد الهبوط الى التعبير المباشر والكلام العادي ، ففضلا عن مصطلحات العلوم والحضارة ، تلك التي تضفي على اسلوبه طابع النثر احيانا ، هناك الدخيل والعامي ايضا ، من قبيل : « كسرت خماري ، الماس في الفحم ، لعبت يانصيب ، الحبل على الجرار ،فش الجراب ٠٠٠»[٣٢] ، و « تكاد قصائد بكاملها تجيء مكتظة بهذه المصطلحات والاستعمالات العامية »[٣٣] ، مثل « عيد الاضحى » ، و « السياط » ، و « تحية مصر »[٣٤] ، وربما اراد الشرقي بذلك ، أن يقترب من افهام الناس الذين يعتبرهم « مصدر الهامه »[٣٥] ، وان يخرج ، في الوقت ذاته ،عن الموضوعات التقليدية في استخدام اللغة ، التي رأيناه ينكرها ، طلبا للتجديد ، كما فعل الزهاوي والرصافي •

وبين هذين المستويين يقف المستوى العام للغة الشرقي الذي يجمع بين الفصاحة والعصرية ، لكن مثل هذا الجمع قد لايخلص له الا في احيان قليلة ، فاغلب قصائده تجمع ، عادة ، بين المستويات الثلاثة ، بقدر أو باخر ، وحين نلتمس امثلة على هذا « التجانس » في لغة الشرقي ، فربما لانجده في

٣٢ـ ديوان الشرقي : ١٨٠ ، ١٨٦ ، ٣٥٨ ، ٣٦٥ ، ٣٦٨ .
٣٣ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٦٩ .
٣٤ـ ديوان الشرقي : ١٦٩ ، ١٨٣ ، ٢٠٥ .
٣٥ـ نفسه (المقدمة) : ٥ .

قصيدة ، انما في ابيات منها ، أو مقطع ، او رباعية • يقول في قصيدته « غناء الراعي » التي ربما نست بعض ابياتها عن روح مهجري :

نشـر السرح عندما استسمل الليـ ـل ورن الصـدى وغنـى الراعي
ناوحتهـا الريـاح وانعطـف النهـ ـر عليهـا وابهجتهـا المـراعـي
سكت النهـر موحشـا لاخريـر السـماء فيه ولا رفيف الشراع
في غبـار الضيـاع كفت آمـا لي فأدرجن في غبـار الضيـاع[٣٦]

مثل ذلك يقال عن المقطع الاول من قصيدته « أيها الوالدون » ، التي يقول في أولها :

ان قلبـي ارجوحـة نصبـت بـين مفطـومـة ومنفطـم[٣٧]

كما يتمثل في عدد من رباعياته كقوله :

رب صـوت غنتـه اوتار روحـي لـم يـردد صـداه بالاوتـار
رن بـين التصـريـح والتلويـح في سـراري لـو تسمعون سراري
هـو نبض وفي عميـق جروحـي ايـن تلقـاه نفخـة المـزمـار ؟
لا تخـالوا دقات قلـب صحيـح واسمعـوه مـرددا بانكسـار[٣٨]

وكقولـه :

ايهـا البلبـل المعلـق في السجـ ـن سـلام نغصتنـي بارتيـاحي
خلتـك الخافـق المعـذب قلبـي لائـذا مـن جوانحـي بجنـاح
قائـلا في الصبـاح اذ ضحك الور د علـى صـوت بلبل صـداح
يا أخـا الشـوك في عالم الطيـ ـب بعيـد عن نفحة الأرواح[٣٩] •

٣٦– ديوان الشرقي : ١٧٥ – ١٧٦ .
٣٧– نفسه : ٢٦٢ .
٣٨– ديوان الشرقي : ٣٦٦ .
٣٩– نفسه : ٤٠٨ – ٤٠٩ .

٣ ــ تتمثل الصنعة لدى الشرقي في نزوعه الى تكثيف افكاره ورؤاه والالماح اليها باسلوب لايخلو من مواربة ، راغبا عن تفصيل الافكار وتقريرها كما هي ، ومؤثرا « براعة الاختصار » على « الاطالة والبعثرة » ، فهو « يرى الجميل بالشعر ان يكون قطفا كما يقتطف البلبل الوردة »[٤٠] .

هكذا استبدل الشرقي الاتكاء على الحشو والترادف والتكرار واساليب التفصيل الاخرى اما بالاعتماد على « الحسية البارزة » وتسمية الاشياء باسمائها حتى لقدحفل شعره بالكثير من الاسماء والمصادر ، قديمها وحديثها[٤١] ، واما باعتماد علاقات بيانية (تشبيه ، مجاز ، كناية ، تورية .. » ، وبديعية (طباق ، جناس ..) ، فمن التشبيه قوله :

احب كل صريح الـ ... بيان كالمرآة ..[٤٢]

ومن المجازات التي تبلغ بانسجامها وتناسقها مبلغ الصورة :

وصبايا الفن في صهوته ... اغربت في خيلاء المركب[٤٣]

سكت النهر موحشا لاخرير الماء فيه ولا رفيف الشراع[٤٤]

ومن الكناية قوله :

يا أخا الشوك أنت في عالم الطيب بعيد عن نفحة الارواح[٤٥]

٤٠ـ نفسه (المقدمة) : ٢٤ .
٤١ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٧٤ .
٤٢ـ ديوان الشرقي : ٣٤٧ .
٤٣ـ نفسه : ٢١٧ .
٤٤ـ نفسه : ١٧٥ .
٤٥ـ نفسه : ٤٠٩ .

ومن التورية المواربة في شعره قوله :

فتنــة في القصـر شبت ام فتـــاة	ســامهـا الحـب فاغـلاها الدلال
رجّلـت شعـرا وقالـت للغـواة	هكـذا فليكـن الشعـر ارتجـال
كثـر الـورد وقد هـمّ الجنـاة	أترى القطف حـراما ام حلال ؟[٤٦]

وكثيرا ما يلجأ الشـرقي الى اساليب البيـان والبديع ، وخصوصـا المطابقة ، لابراز مفارقات الواقع وتناقضاته والتشهير بنقائصه صـراحة او رمزاً ، يقول :

انقضـى اليـل بأمـن ووجـل	كـل احـلامي في ليلـي تضـاد
هـي كالنحلـة لسـع وعسـل	وهـي كالفجر بيـاض وسـواد
ألـم حـوره الحـب امـل	يتـراءى بـين قـرب وبعـاد
قـل لمـن صـاد اوزا ووعـل	اصبـح الصيـد شعـوبا وبلاد[٤٧]

كذلك تتجلى الصنعة في عناية الشرقي بموسيقى شعره ، ففضلا عـن تصرفه في اختيار الالفاظ التي تشع بالدلالة وتلقي عليها بعض الظلال، ونظمهافي سياقاتخفيفة الوقع ، كما اشرنا ، فان له عناية مشابهة في مراعاة الانسجام بين جرس الالفاظ « بحيث تتلاءم الحروف وتتناغم مثيرة في الملتقى نوعـا من التأثير الخفي • ملقية على نسيج البيت تألقا نغميا خاصا »[٤٨] كما هو الحال في تعاقب الشين والسين في قوله :

شمعة العـرس ما اجـدت التأسي	انت مشبـوبـه ويطفـأ عـرسي
انت مثلـي مشبوبـة القلـب لكن	من سـناك المشؤوم ظلمة نفسي[٤٩]

٤٦ــ نفسه : ٣٢٩ ، ٣٥٢ .
٤٧ــ ديوان الشرقي : ٣٢٩ ــ ٣٣٠ .
٤٨ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٨٣ .
٤٩ــ ديوان الشرقي : ١٢٧ .

وفضلا عن اهتمـــامه الملحوظ بالجناس بانواعه ، فقد اهتم ايضا بتلك التقسيمات الايقاعية داخل البيت وما تثيره من تقابل او تساوق نغمي في الاذن كما في هذه الابيات من قصيدة« تحرش » :

فضـــاء تحـرك فيـــه النسيـم   وقلـب تحـرك فيـه النشيـــد
نسيمكـم لا نسيـــم الصبـــاح   وريحـانـكم لا الربيـع الجديـد
فيـا واحـدي أبحـكـم الزمـان   بينـــي وبينـــك بيـد وبيـد ؟
قـريب بعيـــد حبيـب الفـؤاد   وشـر الرفـاق قـريـب بعيـــد
فللمنظر الحـلو تبكـي العيـــون   وللرونق الغض تبكي الخـدود[٥٠]

اما على صعيد الاوزان فقد رغب الشـرقي عن الانماط التقليـدية في الايقاع التي تتمثل في محاكاة اشهر قصائد الشعر العربي ، الى استخـــدام البحور التي بدت له اقرب من سواها الى احاسيسه ، والتي هي ، اجمالا ، أخفوقعاوابسط ايقاعا من البحور التقليدية ، وعلى ذلك احتل « الخفيف » المرتبة الاولى في شعر الشرقي[٥١] ، ففضلا عن عدد من القصائد والمزدوجات واكثر من ثلاثين رباعية في مجموعة « صور ونوازع » ، جاءت الرباعيـات المئة في مجموعة ، « مع البلبل السجين » كلها على الخفيف[٥٢] • وقد لايكون ذلك عجيبا ، فالخفيف « يصلح لغناء الذات والتعبير عن الوجدان » لما فيه من حركة واضطراب وتلون ، واغـراء بالانسياب مرة والتأمل البطيء مرة[٥٣] • وهو لذلك اقرب من سواه الى طبيعـة الشـرقي واحاسيســه • كما ان « الاضطراب الشديـد في اسبـاب الخفيف وأوتاده يتـلاءم مع اضطراب الشاعر وبلبله السجين الذي يرمز •• الى مجموعة من القيم •• السجينـة والمعذبة •• وكأن هذا الارتفاع والهبوط والتدفق والكبح يحدث في الوزن كما يحدث للشاعر وبلبله »[٥٤] •

٥٠ــ ديوان الشرقي : ١٠٩ .
٥١ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٩٣ .
٥٢ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٠١ .
٥٣ ، ٥٤ــ نفسه : ٤٩٦ .

وعدا الخفيف استخدم الشرقي ، على نحو ملحوظ ، الهزج ، وهو بحر قصير صاف خال من الاضطراب ، « فيه رقص وتصدية ونقر وتتابع حتى لتكاد ضربات الايقاع تقفز قفزا »[٥٥] ، بحيث وجد الشرقي في خفته وترنمه انسجاما (مع البلبل الطليق)[٥٦] ، تلك المجموعة من رباعياتـــه التي تشيـــع فيها روح الحرية والطلاقة .

كذلك تبدو عناية الشرقي باختيار الاوزان في استعماله بحـــوراً قليلـــة الدوران نسبيا ، كالمجتث ، في عدد من رباعيات مجموعة (صور ونوازع)[٥٧] . ثم هو يعمد الى البحور المألوفة فلا يستعملها في صورها العامة ، أنما ينصرف الى تشكيلاتها الاقل دورانا كمجزوء الكامل المرفل كما في قصيـــدته (وادي النجف) ، والسريع ذي الضرب الموقوف المطوي (فاعلان) كما في قصيدة « مداعبة هر » ، والرمل في ضربه المقصـــور (فاعـــلان) كما في قصيـــدة (شهقات) ، ومن الخفيف يستعمل ذا العروض المحذوفة والضرب المحذوف كما في قصيدة (ايها الوالدون) . وحتى حين يستعمل الطويل فأنه ينصرف الى ضربه التام (مفاعيلن) كما في قصيدة (مسامير) .

أما عناية الشرقي بالقافية فتتجلى في المزدوجات والرباعيات خاصة ، وكذلك في عدد من القصائد التي لم تلتزم بوحدة القافية ، فالشرقي يقفي تارة اشطر الثنائية او الرباعية جميعـــا كما في (الاحلام) و (أوهـــام) ، وتارة بتكرار بيت بعينه بعد كل مقطع كما في (هزة) ، ويكتفي تارة بتغيير القافيـــة من مقطع لاخر كما في (الزورق التائه) .

٤ ــ بالرغم مما احدثه الشرقي من تطور في ميدان الرؤية ومحورها متمثلا في توثيق الصلة بين الذات والموضوع من جهة ، والقديم والجديد من جهة أخرى ، الا ان هذا لايعني ان الشرقي قد بلغ بهذا التطور غايته ، فالنزعة

٥٥ــ نفسه : ٤٩٨ .
٥٦ــ ديوان الشرقي : ٣٩١ .
٥٧ــ ديوان الشرقي : ٣٤١ .

التقليدية ظلت ماثلة في ديوانه . واذا كنا لا نستطيع ان نجد له قصيدة خالصة في تجانس لغتها وصفائها ، فبسبب من ظهور هذه النزعة في ثنايا القصيدة . بل اننا قد نجد في ديوانه قصائد كاملة ربما غلب عليها التقليد[٥٨] ، وعليه فان عيوب النهج التقليدي يمكن التماسها في لغة الشرقي على نحو واضح[٥٩] .

ان رؤية الشرقي ، بالرغم من سعة دائرة التجديد فيها ، كانت تضطرب في الجمع بين التجديد والتقليد بدرجات متفاوتة تبعا لتطوره الفني ، وقد اشار الشاعر الى شيء من هذا حين قال عن ديوانه (عواطف وعواصف) «**لقد رافقه الانقلاب الشامل من يومه الاول حتى الساعة التي اقدمه فيها ،فهو مجموعة صور لبيئتي واحوال بيئتي . الا اني لاعرف ما اذا جاءت مشوشة ام منسقة لان البيئة المصورة لم تكن بالمنسقة تماما ولا المشوشة تماما** »[٦٠] .

ولكن اذا كان « اضطراب » العلاقة بين الشكل والمضمون قد بلغ اشده في شعر الزهاوي والرصافي ، فان الشرقي قد حاول تقريب الصلة بين القديم والجديد عن طريق استخدام ايقاعات الموشح وادخال بعض ملامح الخيال الفارسي ممتزجة بظلال الشعر المهجري[٦١] ، بحيث يمكن القول : ان الاضطراب والتشوش في شعر الشرقي يعد خطوة متقدمة في طريق التجديد الذي تمثل في بدايات الحركة الرومانسية التي ازدهرت ابان الاربعينات في العراق .

٥٨ــ لغة الشعر بين جيلين : ١٠٧ .

٥٩ــ نفسه : ١٠٨ ومابعدها . تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٥٠٢ ــ ٥٠٤ .

٦٠ــ ديوان الشرقي (المقدمة) : ٢٤ ــ ٢٥ .

٦١ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٥١٤ .

التجديد في لغة الجواهري

اذا كان الشرقي ، بحكم موقفه التوفيقي ، قد عبر عن رؤيته تعبيرا مجمجما مضطربا بين الرمز والتصريح ـ بين الهمس والجهر ، ملقيا عليها ظلالا من الحيرة والتردد ، والانطواء احيانا ، فان الجواهري عاش حياته علنا وعبر عنها بجهارة قل نظيرها .

بدأ الجواهري منذ عشرينات هذا القرن ، شاعرا ضليعا من الادب القديم ومتفتحا ، كذلك ، على كل ماتحفل به بيئته من جديد ، ففي معارضاته الاولى للشعراء في « حلبة الادب » نجده يجمع بين معارضة شوقي والشبيبي وابي ماضي الى جانب معارضته للتهامي وسبط ابن التعاويذي ولسانالدين ابن الخطيب ، وكأنه يلمح بذلك الى جامع بين هؤلاء الشعراء على اختلاف ازمانهم واقطارهم ومذاهبهم ، هو « القصيدة » ذلك « الاثر النفيس » ، كما يسميه ، الذي كان ، بمعارضته له كأنه « يتطلع الى خفايا اسراره الشعرية الدفينة »[1] .

منهذا يبدو ان معارضات الجواهري لم تكن (تمارين) لترسيخ قدمه في النظم فقط ، انما هي ، كذلك تعبير ، بوعي او دون وعي ، عن تأثره بتلك القصائد التي اختارها ، و« جرأته » على « منافسة كبار الادباء ومعارضتهم »

---

١ ـ حلبة الادب ، مقدمة الجواهري ، ديوان الجواهري : ٧١/١ .

كما يقول[٢] • ومما يؤيد ذلك ان الجواهري « لم يطرح •• اسلوب المعارضة بعد نصف قرن من ممارسة الشعر • وبعد ان اصبح شاعر العرب »[٣] ، وعليه فالمعارضة ، عند الجواهري ، ربما كانت ضربا من « الاختيار والتطلع » نحو التعبير عن الموضوع ، لامن خلال التفرد برؤية ذاتية مستقلة له ، بل من خلال التماس « ذاته » في نتاج الاخرين ، هذا النتاج الذي يرمز الى التراث بوجهيه القديم والمعاصر • وبهذا المعنى ، فان احساس الجواهري بالتراث لم يكن يعني « الخضوع » الى « زمن » التراث ، بقدرما يعني التأثر « بجودته » كما يراها ، ومن هذا المنطلق الغى الجواهري ، منذ وقت مبكر ، التعارض بين القديم والمعاصر في التراث • ومن هذا المنطلق ايضا تشكل « مستوى التقليد » في شعر العشرينات الذي تمثله قصيدة « الثورة العراقية ــ ١٩٢١ »[٤] ، التي بدا فيها الجواهري ــ الشاب ، شيخا اتباعيا وقوراً • كما تمثله ايضا بعض وصاياه الفنية التي ضمنها قصيدته « درس الشباب »[٥] • وليس في ذلك عجب فالجواهري الذي نشأ في مجالس الشيوخ وتزيا بزيهم وتتلمذ على تراثهم ، كان يتمنى لو قرن شعره بشعرهم مدفوعا الى ذلك بالتنافس وحب الظهور[٦] • يقول : « كانت اول مطامحي •• ان اكون مثل الشبيبي •• وانتقلت بطموحي خارج النجف ، أريد أن أكون مثل الرصافي وأحسن منه ، ثم مثل شوقي وأحسن منه : الرصافي لشهرته ، وشوقي •• لفنه »[٧] •

---

٢ ــ حلبة الادب ، نفسه : ٧١ •

٣ ــ الجواهري والتراث ، هاشم الطعان ، ضمن : محمد مهدي الجواهري ــ دراسات نقدية ، اعدها فريق من الكتاب العراقيين ، باشراف : هادي العلوي ، مطبعة النعمان ــ النجف ، بغداد ١٩٦٩ ، ص١٣٦ •

٤ ــ ديوان الجواهري : ٩٩/١ • تطور الشعر العربي الحديث في العراق ٢٥٩ •

٥ ــ نفسه : ٣١٣/١ •

٦ ــ شعراء الغري : ١٤٦/١٠ •

٧ ــ الجواهري الكبير يكشف وثائقه كاملة ، مجلة الكلمة ــ بغداد ، العدد الثاني ، آذار ــ ١٩٧٢ ، ص٣٥ •

هكذا ظهران « تقليد » الجواهري لم يكن مجرد « خضوع » للواقع السائد ، فالخضوع ينافي جبلته ، انما كان ينطوي على ابعد من ذلك : مجاراة هذا الواقع وارتداء سمته ، ابتغاء منافسته وتجاوزه فيما بعد . « فمرحلة التقليد » ، على هـذا ، كانت أشبه بهدنة مؤقتة مع الواقع ، ولكنها ، كما أثر ، « هدنة على دخن » ، ذلك ان بوادر الاحساس بالذات بدأت تتفتح لدى الشاعر حتى خلال هذه المرحلة ، على الرغم من كونه احساسا غامضا ، مضطربا ومشوشا ، يمكن ان تمثله قصيدة « الشاعر ــ ١٩٢٤ » ، ذات الطابع الخاص بين قصائد العشرينات[٨] .

وفي ظلال الاحتفاظ بنهج التقليد ، كان الاحساس بالذات لدى الشاعر ينمو ويتسع . واذا ما استثنينا تلك القصائد التي تنحو منحى تقليديا او التي تضطرب بحس رومانسي هش ، والتي سادت مرحلة العشرينات ، وهي التي وضعها الشاعر نفسه تحت بابي : الوطنيـات والوصفيات[٩] ، فـان الاحساس بالذات اتخذ له في شعر الجواهري خطين متداخلين منذ البداية : اولهما ــ حسي ، تمثل بالدرجة الاولى ، في اندفاعاته الجنسية الحادة كمـا في قصيدته « النزعة » او ليلة من ليالي الشباب » و« جربيني او صبابة شاعر » اللتين نشرتا عام ١٩٢٩ بتوقيع مستعار[١٠] ، وكان نشرهما ريادة لما اسماه الشاعر « الادب المكشوف » في العراق الحديث . وقد ظل هـذا الاندفاع يلازمه في مرحلة الثلاثينات ايضا . وان بدا اكثر نضجا في بعض قصائده مثل « ليلة معها ــ ١٩٣٤ »[١١] .

---

٨ ــ من الغربة .. حتى وعي الغربة ، فوزي كريم ، ضمن : محمد مهـدي الجواهري ــ دراسات نقدية : ٩٢ .

٩ ــ ديوان الجواهري : ٧٣/١ .

١٠ ــ ديوان الجواهري : ٤٧٧/١ ، ٤٨٩ .

١١ ــ نفسه : ٢٠٩/٢ .

كذلك تمثل احساسه بالذات ، ولكن بدرجة ادنى ، في رؤيته للطبيعة : مأخوذا بروعة جمالها والوانها ونضارتها ، باعثا فيها نفسا رومانسيا « تتمازج فيه اصداء من البحتري وابي نواس وشعراء الاندلس ... ولعل فيهـا ايضا اثرا لشعراء المهجر »[12] . مثل هذا النفس يكاد يتخلل قصيدة « بعد المطر ـ ١٩٢٥ »[13] ، وبعض قصائده عن طبيعة ايران . ثم ينضج . بعد ذلك . في قصيدته « القرية العراقية » و« سامراء » (١٩٣٢)[14] .

أما الخط الاخر ، فهو ، وان بدا متداخـلا مع الخط الاول بقدر أو بآخر الا انه اتخذ له مجالا ابعد تمثل في الاحساس بالاغتراب عن المجتمع وتقاليده ، والدعوة الى التمرد عليها ضمن نزعة انانية عابثة مكيافيلية سادت العديد من قصائده مثل « عبادة الشر ـ ١٩٣٣ »[15] ، وسواهـا . خـلال ذلك كانت جذوة الغضب لاتكاد تبرح ذات الشاعر حتى انها لتبدو شديدة الاتقاد ، منذ اواخر العشرينـات ، في قصائد مثل « عناد ـ ١٩٢٩ »[16] ، و « المحرقة ـ ١٩٣١ »[17] .

هذا الخطان يصـدران معـا عـن « ذات » مكبـوتة قلقـة تتعذب في الصراع من اجل « التحقق الحر » فرديا واجتماعيا ، ولكن من دون ان تعي بعد طريقها الواضح الى ذلك . هذا الصراع يمر عبر تداخلات عديـدة يمكن تجريدها الى قطبين رئيسين هما : رؤية الواقع الناقص عبر الحلم بمثال لايتحقق ، ويمكن التماس ذلك حتـى في قصـائد الجنس التـي يقف وراءها التعطش للذة قصوى تحققها الانثى :

١٢ـ الشاعر والحاكم والمدينة ، جبرا ابراهيم جبرا ، ضمن : محمـد مهدي الجواهري ـ دراسات نقدية ٥١ .
١٣ـ ديوان الجواهري : ٣٠٥/١ .
١٤ـ نفسه : ١٤٣/٢ ، ١٧٥ .
١٥ـ ديوان الجواهري : ١٩١/٢ .
١٦ـ نفسه ٥٢٣/١ .
١٧ـ نفسه : ٨٣/٢ .

تعس المــرء حارمــاً نفســه كــل اللــذاذات قانعــاً بالقداســـة[18]

* * *

كل ما في الحيــاة مــن متــع العيــ ــش ومن لذة بهــا يزدهينــي[19]

لكن بلوغ اللذة لايمر بين الشاعر وخليلته فقط انما بينه وبين المجتمع اولا :

لميلـــة تغضــب التقاليد في النــا س وترضي مشــاعراً حساســة[20]

وعليه ينبغي التمرد على هذه التقاليد :

انا ضد الجمهور في العيش والتفـــكير طراً ، وضده في الدين[21] •

على انه لايستطيع ، مهما اعلن ، ان يحرر نفسه تماما من خوفها من الاخرين، فهناك ، « عدوى وراثة » تزويه ، كما يقول • وهكذا لايتاح له أن يرى في بعده الاخر ـ الخليلة ، اكثر من مجرد جسد انثوي يجد فيه متعــة مؤقتة؛ انها « عموم انثوي » دون اسم او ملامح شخصية ، بل هي ، اكثر من ذلك، ضحية من ضحايا التقاليد اللواتي « سحقوهن عن طريق الخساسة » • من هنا تنشأ العقدة المستعصية : العقدة التي تحول دون اتحاد القطبين مــن الداخل قبل الخارج ، وعليه ، فليس امامه الا ان يبصرها « بدخيلة نفسه عن طريق التجربة » :

جربينــي مــن قبــل أن تزدرينــي واذا ماذممتنــي فاهجرينــي[22]

وأن يتوسل اليها أن تراه من الداخل ، من خلال عينيه :

قبلــك اغتــرَّ معشــر قــــرأوني مــن جبــين مكلَّــل بالغضــون

وفريــق مــن وجنتــين شحوبــــين وقـــد فاتــت الجميــع عيونــي

١٨ـ ديوان الجواهري : ٤٧٩/١ .
١٩ـ نفسه : ٤٩١/١ .
٢٠ـ نفسه : ٤٧٩ .
٢١ـ نفسه ٤٩١ .
٢٢ـ ديوان الجواهري : ٤٩١/١ .

فاقرأيني منها ففيها مطاوي النـ ـفس طرأ وكل سر دفين[٢٣]

لعلها بذلك ، تستطيع أن تراه على حقيقته ، ولكن هيهات . وحين لايجد الى مايبتغي سبيلا ، فلا مناص من أن يجمع بين دورها ودوره وذلك بأن يطلب اليها ان تؤدي مايريده هو :

« اسمحي لي بقبلة .. ، قربيني من اللذاذة .. ، أنزليني الى الحضيض .. ، احمليني كالطفل .. ، الطميني .. ، »[٣٤] وهكذا ، وهكذا ايضا يظل الصراع بين الداخل والخارج يتكرر في قصائد الجنس الاخرى ، وتظل « اللذة » ناقصة شاذة أشبه « بساعة من جنون » ، ويظل الحلم بالمرأة (الحبيبة) ــ الداخل ــ مثالا لايتحقق بالرغم من مساعي الشاعر المتلاحقة للظفر به ، ومن النضج النسبي الذي احرزه في بعض قصائد الثلاثينات .

في جمال الطبيعة : ببرائته وهدوئه وعراقته (القرية العراقية ، سامراء ، وام عوف في الخمسينات) ، يأمل الشاعر ان يجد فيه ملاذا ينفي عن ذاته اضطراب المدينة وهجنتها ، لكنه ، لايلبث ان يواجه من خلاله عبء « الزمن » الذي يسطو على الجمال ويودي به ؛ انه يسلب الشاعر صباه :

ودعت شرخ صباي قبل افوله ونصلت منه ولات حين نصوله[٢٥]

مثلما يسلب الطبيعة جمالها :

متّع العين انّ حسناً تراه الآن من بعد ساعة منهوب[٢٦]

٢٣ــ نفسه .
٢٤ــ نفسه : ٤٩٣ ــ ٤٩٤ .
٢٥ــ ديوان الجواهري : ١٧٧/٢ .
٢٦ــ نفسه : ١٤٥ .

ثم هو يصل ، من ذلك ، الى ان « خراب الحاضر » انما هو بفعل الزمن ايضا ، فلقد كانت الحياة مزدهرة في الماضي :

واذا اسفت لمؤسف فلأنه خصب الثرى يشجبك فرط محوله
قد كان في خفض النعيم فبالغت كف الليالي السود في تحويله [27]

هذا « الزمن » مثلما اتى على خصوبة الماضي في الارض ، اتى كذلك على خصوبته في التراث : فـ « القصور الغامرات حزينة » و « العاشق المهجور قوض ركنه » ، « والجعفري ‥ » :

بادي الشحوب تكاد تقرأ لوعة لنعيمه المسلوب فوق طلوله
وكأنما هو لم يجد عن « جعفر » بدلا يسر به ولا عن جيله
فضت مجالسه به وخلون من شعر « الوليد » بها ومن ترتيله
ان الفحول السالفين تعهدوا عصر القريض وأعجبوا بفحوله [28]

ثم هو يخلص اخيرا الى تلك الحكمة الكئيبة التي تتمثل في انتصار الزمن على الطبيعة ـ الحياة :

وتعلمن أن الزمان اذ انتحى شهب السماء كانت مداس خيوله
وكذا السياسة في التقاضي عنده تسليم فاضله الى مفضوله [29]

اما اغتراب الشاعر عن الاخرين فان كفته كانت ترجح بمرور الزمن • ان « ذاته المتضخمة » بالموهبة والحساسية والكبرياء مكبوحة عن « مطامحها » التي لاحدود لها :

طموح يريني كل شيء أناله وان جل قدرا، دون ما أبتغي قدرا [30]

٢٧ـ نفسه : ١٨٠ .
٢٨ـ ديوان الجواهري : ١٨٠/٢ .
٢٩ـ نفسه : ١٨١ .
٣٠ـ نفسه : ٨٦ .

هذا في مقابل الآخرين ــ الممتلئين بلادة وصغارا وخسة ، والممتلئين، أيضا ، ثروة وسلطة وقدرة على الاستمتاع بالحياة ، هذه الهـوة بين القطبين كان يراد من الشاعر أن يتلافاها بـ « الخضوع الى الاخرين » :

خضــوع الفــرد للطبقات فرضــ   وقاسيــة عقوبة مــن يعــق [٣١]

وأن يلبس لهم « لبس الثعلبيين مكرهاً »[٣٢] ، وينهج معهــم نهـج « مكيافيلي » [٣٣] . لكن ذلك كان ينافي ماجبل عليه من طبـع حــاد واحساس متوقد واعتداد بالنفس (شاعرية) ، وحين ذاك ، فلا مناص امامه من مواجهتهم بـ « التمرد ــ الشعر » :

وكنت متى اغضب على الدهر ارتجل   محرقة الابيات قاذفــة جمــرا [٣٤]

مهما كلفه ذلك من ارهاق وعنت وحرمان : [٣٥]

عنــاد مــن الايام هــذا التعســف   تحــاول منــي أن أضــام وآنــف
وتطلب أن يستل في غــير طائــــل   لسان فــراتي المضارب مرهـــف
وللنفس مــن أن تألف الذل خطــة   أجل . ومن أن ترخص القول أشرف
فكان جزائي شر ما جوزي امــرؤ   عن العيش ملتاث الموارد يعزف [٣٦]

من هذا يبدو أن شاعرية الجواهري غــدت تكتنز بـ« هم » مواجهــة الاخرين اكثر من اي شيء اخر ، فقصائد الجنس ووصف الطبيعــة ، رغم ما تنطوي عليه من مغزى اجتماعي ، لاتكاد تحتل من ديوانه الا مساحــة

٣١ــ ديوان الجواهري (الشاعر ابن الطبيعة الشاذ) : ٢/٣٣ .
٣٢ــ نفسه (المحرقة) : ٨٥ .
٣٣ــ نفسه (الانانية) : ١٣١ ، (عبادة الشر) : ١٩٣ .
٣٤ــ نفسه : ٢/٨٦ .
٣٥ــ نفسه (شباب يذوي) : ٢/٨٩ .
٣٦ــ نفسه : ١/٥٢٣ .

يسيرة بالقياس الى شعره السياسي والاجتماعي ، فضلا عن ان البعض منها بدا أخف وقعا . ومع ذلك فالجواهري يقف حتى الان في مواجهة « الدهر » هذا الفارس الذي صنعته مخيلة الشعر القديم ، وطاعنه المتنبي من قبل ، فكأنه ، بحكم ارتباطه الوثيق بالتراث ، مايزال يعاني غربة « ماضيـة » ليست هي غربة عصره الجوهرية [٣٧] ، على الرغم من اشارته ، احيانا ، الـى الطابع الاجتماعي ـ السياسي لهذه الغربة :

وما أنت بالمعطي التمـرد حقـه اذا كنت تخشى أن تجوع وأن تعرى

وهل غير هذا ترتجي مـن مـَواطـن تريد على اوضاعها ثورة كبرى ؟[٣٨]

لقد عـرّض الجواهري بالسلطة السياسية ورجالها في احيان كثيرة (بعد عشر الدم يتكلم) [٣٩] ، (عقابيل داء) [٤٠] . لكنه مدح الملك وعددا مـن الوزراء والساسة ايضا ، مما يدل على اضطراب رؤيته وقلقها خلال هـذه المرحلة [٤١] ، بما في ذلك موقفه من المرأة والطبيعة .

وعلى الرغم من صلة الجواهري الوثقى بالتراث فان لغة شعره كانت تنساق ايضا الى شيء من هذا الاضطراب ، فهو لم يستطع الافلات مـن مستوى لغة الشعر السائد في تلك المرحلة ممثلا بالزهاوي والرصافي وشوقي وحافظ الذين ترددت اصداؤهم في عدد من قصائده [٤٢] ، بحيث تسللت الى شعره جملة من تلك الالفاظ والصيغ التي تداولتها الصحافة ودارت بهـا الالسنة ، خصوصا في تلك الموضوعات التي هي أدخل في لغـة العصـر كموضوعات السياسية والمجتمع ؛ ففي قصيدة مثل « الاوباش » ترد هـذه

٣٧ـ من الغربة حتى وعي الغربة ، نفسه : ١٠٩ .

٣٨ـ ديوان الجواهري : ٢/٨٥ .

٣٩ ، ٤٠ـ نفسه : ٢/٩٥ ، ٢١٥ .

٤١ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٧٤ .

٤٢ـ نفسه : ٢٧٥ .

التراكيب : « قوانين مفسخة » ، « احتكر الهناء » ، « تتفاوت الطبقات » ، « يذهب بثروته ضمان » ، « معمله تعيش به مئات » ، فضلا عن عدد من الالفاظ الاجنبية[٤٣] . كما يرد في قصائد اخرى شيء من قبيل : « مفسرة .. لصالح هيئات واسماء »[٤٤] « لاتساوي حذاءك اللماعا »[٤٥]، « انني في عواطفي ـ اشتراكي »[٤٦] ، أو كقوله :

معهـا « بعثتُ » خفة ومجونا   ومعي « بعثتِ »عفة ورزانة[٤٧]

في هذه القصائد وامثالها ، حيث الاضطراب واللامبالاة في البناء احيانا ، يبدو وكأن اضطراب الرؤية عند الشاعر قد اقترن ، بقدر او بآخر ، باضطراب البناء الفني [٤٨] .

لقد شهد العراق ، خلال الثلاثينات ومابعدها ، اتساع الصراع بين الكتل والفئات السياسية والاجتماعية ، وهو صراع تمخض عن انقلابات وحركات عسكرية وجماهيرية وتشكيل عدد من الاحزاب اليسارية ، وكان الجواهري قد انتقل الى بغداد يحمل من « كوفته الحمراء » اصوله التنويرية بطارفها وتليدها ، والقى بنفسه في صميم الاحداث كشاعر وصحفي ، ووجد نفسه ، مدفوعا بصدقه مع نفسه واخلاصه لموهبته ، واطلاعه على الافكار والثقافات التقدمية ، الى مناصرة جماهير المضطهدين ، وابان ذلك كانت نظرته الى الواقع تنحو منحى علميا يربط الظواهر باسبابها الموضوعية : « فالفقر والظلم وامتهان كرامة الانسان وسلب حريته هي نتاج ـ مباشر احيانا وغير مباشر احيانا اخرى ـ لفلسفة الحكم وسياسة

٤٣ـ ديوان الجواهري : ٤٧/٢ .
٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ـ ديوان الجواهري : ٩٢/٢ ، ٩٦ ، ١٠٣ .
٤٧ـ نفسه : ١١٥ .
٤٨ـ من الغربة حتى وعي الغربة : ١٠٥ ، ١٠٧ .

الحكام »[٤٩] . هذه الرؤية التي نفذ اليها الجواهري « بمنظار صافي لايخطيء في التقاط ادق التفاصيل » [٥٠] هي التي قادته الى التخلص من اضطراب وتشوش الاحداث والظواهر ، ومكنته ، بالمقابل ، من ان يراها متسقة في اطار الحركة الكلية لتحول المجتمع وصراعاته ، وتغتني رؤيته بحالات التعدد والتنوع والتحول التي تجري عليها ، وهكذا نبذ المواعظ والغيبية واتجه الى فضح التناقض بين وضع الاقلية الحاكمة وارتباطاتها بالمستعمرين ، وبين اوضاع الاكثرية الساحقة من جماهير الشعب ومعاناتها القاسية الاليمة . كما استلهم الجواهري منجزات الحركة القومية التحررية فنفذ برؤيته الى رصد نضالات الجماهير العربية في سائر اقطار الوطن العربي متغنيا ببطولاتها وامجادها وتراثها . وقد ربط بين ذلك كله ، وبين كفاح الانسان في شتى ارجاء الارض ضد الاضطهاد والشر ، وكان يبدو ، باستمرار ، متفائلا بانتصار الشعب ، وحالما بعالم مزدهر[٥١] .

لقد تحول الجواهري ، منذ الاربعينات ، الى ذات واعية تتمثل وجدان الشعب ومعاناته الوطنية والقومية والانسانية ، على انها معاناتها هي في مواجهة الحاكم المستغل المستبد . وعلى ذلك اكتسبت (غربته) ، طابعا اعمق واشمل ، انها غربة راءٍ ثوري يستلهم معاناة الناس ومكابداتهم ويفجر ، بالشعر ، طاقة التمرد على الخضوع للتخلف والجمود ، ويقودهم نحو التغيير والتفتح على الاشادة بقيم التحول والانعتاق والحلم بخلق عالم الخير والتقدم . على ان الجواهري ليس مفكرا نظريا ، « وافكاره تظل ، على ثرائها خاضعة لمهامه الاولية كمناضل وشاعر . وعملية التفكير تتحقق عنده من خلال الممارسة اليومية للنضال الثوري وتستمد صورتها من

٤٩– في رحلة الفكر والتحول ، هادي العلوي ، ضمن : محمد مهدي الجواهري – دراسات نقدية : ٢٤ .

٥٠– نفسه : ٢٥ .

٥١– في رحلة الفكر والتحول ، نفسه : ٢٦ – ٢٨ .

وضعه النفسي لحظة المعاناة . وشعر الجواهري خال من الفلسفة ، عدا ما يخدم اغراضه الاصلية » . [٥٢] لقد لخص الجواهري غربته في الاربعينات بقوله : « ... أنا شريد .. وجهتي أن اضع مطلع الشمس على جبيني واغذ في السير .. حتى اذا جنني الظلام في الليل اقمت حيث يجنني .. وسرت عند طلوع الفجر » [٥٣] .

لقد اقترن هذا التحول في الرؤية بتحول في صياغتها وبنائها ، فحين تجاوزت ذات الشاعر « انيتها » المحدودة والجزئية ، التي اتسمت بها مرحلة الثلاثينات ، فقد تفتحت على نزوع عميق الى البطولة ، بما فيها من تحد ورفض ومواجهة ، وهي بذور حملها الجواهري في دخيلته ، ونمتها فيه الآفاق الناهضة لحركة التحرر الوطني والقومي في العراق والوطن العربي ، والقائمة على مقارعة الاستعمار والطغيان . [٥٤]

ان اكثر قصائد الجواهري سحرا هي تلك « المعلقات ذات النفس البطولي المديد »[٥٥] التي كتبها خلال الأربعينات والخمسينات ، والتي استوحى فيها افكارا ومواقف وقيما بطولية ، تراثية ومعاصرة ، فردية وجماعية (الحسين ، المعري ، الافغاني ، جعفر ابو التمن ، اخوه جعفر ... الشهداء والسجناء ، المقاتلون ، الجماهير الثورية ..) والتي كانت « ذات الشاعر البطولية » تشيع فيها على نحو مباشر أو غير مباشر . بل ان « ذاته البطولية » هذه حين تتطلب البطولة فتفتقدها ، في حالة من حالات حنقها اللاهب ، تعود الى نفسها هي لتتخذ منها « البطل الوحيد » الذي لايجد

٥٢- في رحلة الفكر والتحول ، نفسه : ٣١ - ٣٢ .
٥٣- على قارعة الطريق ، ديوان الجواهري : ٩/٣ .
٥٤- الشاعر والحاكم والمدينة ، نفسه : ٦٥ - ٦٦ .
٥٥- في رحلة الفكر والتحول ، نفسه : ٢٨ .

ضيرا حتى في تقريع الجماهير ـ مصدر البطولة وعدتها الحقيقية ـ فيصب عليها سخطه وسخريته (أطبق دجى ، تنويمة الجياع) • لكن سخط الجواهري وسخريته ينبعان من « ذات » طافحة بشفقة اليمة حزينة ، هي شفقة « المحب » الذي ربما آذى حبيبه بحبه ـ « وقد يؤذي من المقة الحبيب » ـ مع انه ايذاء لايجد فيه الحبيب الا اخلاصا في الحب وتطهيرا له •

في هذه القصائد وامثالها يتجلى التجديد في لغة الجواهري وبنائه على نحو اشمل ، وهو تجديد يمكن وضعه في مستويين : الالفاظ والبناء •

● الألفاظ :

تشرب الجواهري بالتراث اللغوي من مصادره الأصيلة ــ دواوين الشعر وكتب الادب ــ حتى ليرى « ان اديبا لم يحفظ البحتري وأبا نواس وابن الرومي والمعري وابا تمام والمتنبي ، او لم يدرس الجاحظ والاخطل وابن قتيبة وابن الاثير وأبا الفرح ودعبلا والقرآن ونهج البلاغة لا يمكن أن يكون شاعرا ولا كاتبا ابدا ، وان قرأ مليون رواية وكتاب اجنبي . وان درس خمسين عاما اساليب الشعر والادب الغربي ، وان استوعب كل النظريات وكل المبادىء والعقائد ، وان الم بثقافات العالم ، وان تعاطى كثيرا من لغاتها .. » (١)

ونحن اذا عرفنا أن الادب العربي ، والشعر منه خاصة ، قد عني عناية فائقة بالمفردة ، حتى لقد دارت البلاغة العربية ، في مجملها ، على اعتبارها الوحدة الاساسية في الشعر ، ادركنا مدى المهارة التي اكتسبها الجواهري في اختيارها ، والتفنن الذي ابداه في انتقائها ، والتمكن من النفاذ الى مكامن التوهج والثراء فيها .

لقد ادرك الجواهري اهمية رسالته الشعرية ، مثلما ادرك أهمية فنه الشعري في الاضطلاع بها ، فلكي يأخذ هذا الفن مداه الكامل عليه أن يتوجه الى « تثوير » وعي الجماهير والسير به نحو الفعل :

---

١ ــ المفردة حياة حافلة وليست حروفا ، مجلة الاديب العراقي ، بغداد ، ١٩٦١ ، العدد الاول ، ص١٦١ .

لاهُـتَّم ما قدر البيـان اذا انزوى   عنـه الضمـير وعقـّه الالهام ؟[٢]

وعليه فالكلمة في شعر الجواهري ينبغي ان توازي الفعل وتخترقه مثلما تستلهمه ايضا ، حتى لقد كان يرى « أن الكلمة الصالحة الباقية هي تجربـة قاسية ومراس متمكن ومعاناة شاقة وادراك عميق وحس مرهف ، وهي الى ذلك كله قدرة على التحويل والتطوير وعلى المزاج ، وعلى ملاشـاة المزيج بحيث يبدو صرفاً خالصا ، انها قدرة على الخلق والابداع . هـذا هو سر (الكلمة) ، ولنقل هذا هو السر في أن يكون الفـرد منا أديبا أو لايكـون »[٣] ..

من اجل ذلك نأى الجواهري ، اساسا ، عن اللفظ المبتذل واتجه الـى الفصيح المنتقى . وفصاحة الجواهري تستلهم ، من جهة ، مهارة الشعراء العباسيين وذوقهم الصناع في العناية بدلالة الكلمة وموسيقاها ، تلك العناية التي بلغ بها البحتري مدى رفيعا ، مشفوعة ، من جهة أخرى ، بسطـوة المتنبي على اللغة وجهارته وفخامة هديره ، فلا عجب ، بعد ذلك ان يسمي الجواهري نفسه « فحل القريض الهدار » .[٤]

لقد تمثلت عناية الجواهري بالمفردة وبراعته في انتقائها بان شفع فصاحتها بـ « ثراء دلالتها » مفجرا فيها كل ماتختزنه من طاقة وتأثـير في احاسيس المتلقي ومشاعره ، نافذا الى ذلك من تأثيراتها الصوتية بالدرجة الاولـى ، فهو كثيرا ما يعمد الى الكلمة العريقة الجهيرة التي تقرع بصوتها قبـل دلالتها ، والتي ربما اكتنفها شيء من غموض القـدم وغرابتـه وجـلاله ، فزادها ذلك دهشة لحس المتلقي مثلما فعلت كلمة « المهطعين » في قولـه :

ويهتـف بالنفـر المُهطعـين   أهينـوا لئامكـم تكرمـوا[٥]

---

٢ ــ ديوان الجواهري : ٢٧٧/٣ .
٣ ــ المفردة حياة حافلة وليست حروفا ، نفسه : ١٦١ .
٤ ــ ديوان الجواهري : ١٤٤/٣ .
٥ ــ ديوان الجواهري : ٢٥/٣ .

او كلمتا « العتاة » و « السحت » في قوله :

وان بطـــون العتـــاة التـــي من السُحت تهضـم ماتهضـم[٦]

وهذا الضرب من المفردات كثير شائع في شعر الجواهـري • على ان مفردات الجواهري ليست كلها من هذا القبيل ، وعليه فانه يستخـدم طرائق اخرى لاظهار قوة الكلمات وزيادة تأثيرها ، وذلك بان يعمد الـى اعادة صياغة الكلمة ، زيادة او حذفا ، بما يناسب الغرض المراد • ويتجلى الحذف عادة في افعال الطلب : (قل ، خض ، ثن ، •••)[٧] ، « والتنكير »في الاسماء (باق واعمار الطغاة •• ، ارج مــن الذكرى •• ، جـدت وغى وتضرمت نار ••)[٨] • على ان الجواهري ، انسجاما مع جهوريته ، ميال الى الزيادة على اصل الكلمة كيما يتسع وقعها ويمتد ، وقد استخدم لذلك طرقا كثيرة ، فالاسماء قد يزيدها « بالتأنيث » تارة (مأثمة ، خناقة) •

نزلوا على حكم الغـريب وعرسـوا في ظـل مأثمـة لـه وفجــار[٩]

* * *

مسكتـم مــن خناقـــة افعـوان شـديد البطـش يأبى الانصيـاعا

« وبالجمع » تارة :

بالمبدعـين « الخالقين » تنـورت شتى عوالم كـن قبـل خـرائبا

تتلمس « النبضات » تجـري خلفها خلجات وجهك راغبا او راهبا[١١]

« وبالاشتقاق » تارة ، فالجواهري كثيرا ما يتحول عن الفعل الى مشتقاته وخصوصا اسم الفاعل ، كقوله :

والحاضنـون الخائنـين بلادهـم حضن الطيـور الرائمات زواغبا[١٢]

---

٦ ــ نفسه .
٧ ــ نفسه : ٢٦٠ .
٨ ــ نفسه : ٣١٦ ، ٣٩٨ .
٩ ــ ديوان الجواهري : ١٤٢/٣ .
١٠ــ نفسه : ٢٩٢ .
١١ ، ١٢ــ نفسه : ٣٩٥ ، ٣٩٦ .

ومثلـــــه :

ومشارف نسج الهلاك ثيابه ...

ومكابد كرب الممات شركته ...

ومحشرج وقف الحمام ببابه ...[13]

أو « الصفة المشبهة » كقوله :

حتـــى اذا عجمـــوا قنـــاة مـــرة   شوكاء ، تدمي من اتاها حاطبا [14]

ومثله : صليب عود ، رحيب صدر ...

ويكاد « التضعيف » يؤلف اكثر الوسائل التي يستخدمها الجواهـــري شيوعا لاعلاء وقع الكلمات : مسحت، وعللت ، ولقطت ، وعوضت، تغول[15]، سقوطهم[16] ، وتأوّبوا[17] ، مملكـــين ، مصعـــدين[18] ، متنفجـــين[19] ، خوان ، خوار ....

وقد يستخدم « التوكيد » او « احرف الزيادة » الاخرى ، كقوله :

وتحَرَّسَنْ أن يقتضوك ثوابها ...

واستيأسوا منها ومن متخشب [20] ...

١٣- نفسه : ٣٩٥ ، ٣٩٦ .
١٤- نفسه : ٤٠٠ .
١٥- ديوان الجواهري : ٢٦١/٣ .
١٦- نفسه : ٢٩٢ .
١٧- نفسه : ٤٠٨ .
١٨- نفسه : ٤٠١ .
١٩- نفسه : ٤٠٨ .
٢٠- نفسه ٣٩٥/٣ ـ ٤٠٠ .

وفضلا عن ذلك كله يعمد الجواهـري الى زخرفة الكلمات « بتناظر اوزانها » تارة كقولـه :

والصابرين الواهبـين نفوسهم والمخجلين بها الكريم الواهبا
ويجنّبون الكلب وخـزة واخـز ويجهزون على الجموع معاطبا [٢١]

او « بتطابق دلالتها » تارة ، كقوله :

المغدقـون على البياض نعيمهـم والخالعون على السواد زرائبا [٢٢]

او « تجانس صوتها » كقولـه :

والوحش يربض في الثنايا منذرا والمـوت جـآر بهـا زآر

« والتكرار » وسيلة أخرى كثيرا ما يعمد اليها الجواهري لتعميق ايقاع الكلمات واعلاء وقعها ، ويكفي ان نشير الى انه كرر الفعل (أطبق) ، اكثر من ثلاثين مرة في قصيدته « اطبق دجى » [٢٣] ، وفعل اكثر من ذلك في « تنويمة الجياع » .

وبالاضافة الى ذلك كله يتبين لنا من خلال الامثلة أن الجواهـري ، ربما جمع اكثر من وسيلة لاثراء دلالة مفرداته وزيادة تأثيرها .

**** البنـاء :**

الجواهري يصوغ افكاره صياغة حسية اساسا ، كيما تكون جليـة نفاذه ، وهو حتى حين يقلب الفكرة على وجوه عدة ، وقد يبسطها اكثر مما ينبغي احيانا ، فانه يستخدم تقنيات اسلوبية عديدة لكي يحافظ على حـرارة تأثيرها الشعري ، ففضلا عن تلك الاشارات التاريخية من قرآن وحديث وشعر

٢١ـ نفسه ٣/٣٩٥ ـ ٤٠٠ .
٢٢ـ نفسه ٣/٣٩٥ ـ ٤٠٠ .
٢٣ـ ديوان الجواهري : ٣ / ٤٠٧ .

ومثل ومأثورات اخرى ... التي يوقظ بها ذاكرة المتلقي . وفضلا عما يماثلها من اشارات معاصرة (اسماء ، وقائع ، اماكن ، افكار ... وما اشبه) التي تشد المتلقي الى الفكرة[٢٤] ، فانه يعمد الى استحضار افكاره عن طريق وضعها ضمن « علاقات ـ صياغات » تنمي حدة الصراع فيها وتشحذ من توتره ، والصراع في قصائد الجواهري هو ذلك الصراع القديم الجديد بين الخير والشر الذي نظر اليه الانسان عبر تاريخه رؤى شتى ، ومع ذلك فـ « النور نور والظلام ظلام » كما يقول [٢٥] .والجواهري يرى الصراع ، في الاساس ، بين الشعب والحكام ، بين الفضيلة والرذيلة ، بين التقدم والجمود ، بين الرشد والغي :

خطان ما افترقا ، فاما خطة   يلقى الكمي بها الطغاةَ مُناصبا
الجوع يرصدها .. واما خطة   تجتر منها طاعما او شاربا
الغي ينجد بالرصاص مزمجرا   والرشد ينجد بالحجارة حاصبا [٢٦]

هذا الصراع ، يراه الشاعر « على نحو اسود وابيض يخلو من كل ظلال »[٢٧] ، وهو بالرغم من احساسه بضراوة هذا الصراع متفائل بانتصار الخير واندحار الشر .

اما على صعيد البناء ، فالجواهري يبدأ من « بؤرة » أو « لوحة » يظل ينميها ويوسعها [٢٨] ، ثم ينتقل الى اخرى وهكذا . وهو يصوغ افكاره ، خصوصا تلك التفصيلات المدهشة التي يوردها اثناء مقاطع القصيدة ، والتي هي اروع مافي شعر الجواهري ، بالشكل الذي يغني من تأثيرها اما عن

٢٤ــ ديوان الجواهري : ٣ / ٢٧٢ .
٢٥ــ نفسه : ٣ / ٣٩٧ ، ٤٠٣
٢٦ــ نفسه : ٣ / ٣٩٧ ، ٤٠٢ .
٢٧ــ الشاعر والحاكم والمدينة ، نفسه : ٦٠
٢٨ــ تطو الشعر العربي الدحيث في العراق : ٢٩١ ، ٣٢٤ .

طريق تشخيصها « بالوصف » : (داء كامن ، زند واري ، الفرات الجاري، الثورة الحمراء ، روضة معطار)[29] ، او « بالتشبيه » كقوله :

واذا تفجرت الصـدور بغيظهـا ... حنقاً كما تتفجر الالغـام
ودم اريق على يدي يهـزني ... هز الذبيح وقد عـلاه حسـام
والمتلـون كأنهـم كـل الدنـى ... والفارغـون كأنهـم اصنـام[30]

او عن طريق تكثيفها « بالمجاز » ، اضافة تارة : طيور المنى ، ماء الشباب رواء الربيع ، لهيب الحياة ، طلعة البشر ، ضحكة الفجر[31] ، او اسنادا تارة اخرى ، كقولـه :

انبيـك أن الحمـى ملهـب ... ووادية مـن ألـم مفعـم
وياويـح خانقـة مـن غـد ... اذا نفس الغـد مايكظـم[32]

وشعر الجواهري حافل بالمجاز وبسائر الوان البيان ، وقـد يستحضر الفكرة « بالطلب » ، النداء والاستفهام خاصة ، وما اكثرها في شعره، وبمختلف طرائق « الخبر والانشاء » الاخرى . وفوق ذلك يضع الجواهري افكاره ضمن تقابلات في المعنى تارة وتناظرات في الصوت تارة ، مستثمرا محسنات البديع افضل استثمار ومزخرفا ذلك كله بمهارة ايقاعية اخاذة ، يقيمها بالحروف حينا ، كما فعل مع حرف الراء في قوله :

باقٍ واعمـار الطغـاة قصـار ... من سِفْـر مجدك عاطر مـوار
رف الضمير عليه فهـو منـوَّر ... طهـرا كما يتفتـح النـوار

29ـ ديوان الجواهري : 3/141 .
30ـ نفسه : 3/271 ، 276 .
31ـ ديوان الجواهري : 3/261 ، 262 .
32ـ نفسه : 262 .

« وبالتكرار » حيناً كما في (اخي جعفر) و(أطبق دجى) و (تنويمة الجياع) او بالترادف المتسلسل المتناسق كقوله :

سيري الذين تدثروا وتزملوا وتجلببوا
وتحدثوا نزراً كمعـزاة بجدب تحلب
وتنادروا همساً كما ناغى جُنيدب جندب[33]

او بتلك الايقاعات الداخلية التي يطفح بها شعر الجواهري من قبيل قوله :

متجاوب الاصداء ، نفح عبيره لطف ونفح شذاته اعصار
ماذا يراد بنا ؟ واين يسار ؟ والليل داجٍ ، والطريق عثار

والتصريع هو الاخر كثير يضفي به الشاعر على عذوبة موسيقاه فضل عذوبة : (يوم الشهيد) و (دم الشهيد) .[34]

كل هذه الزخرفة يسكبها الجواهري في « موسيقى قوية رنانة ، من خلال تعامله مع اكثر بحور الشعر احداثا للرنين والقرع والتأثير النغمي الحاد ، كالكامل والبسيط ، والرمل والمتقارب والوافر .. »[35] ، هذه البحور يستخدمها الشاعر في تشكيلات متنوعة بحيث تنسجم مع جو القصيدة ومايراد منها ، ففي القصائد ذات الايقاع العالي والصوت الجهير ، وهي الاكثر ، يعمد الجواهري الى الكامل في ضربه المقطوع (متفاعل) ، كما فعل في (ذكرى ابو التمن) و (يوم الشهيد) . ومن المتقارب يستخدم ضربه المحذوف (فعو) والمقطوع (فعول) ، مراوحا بين السرعة المتلاحقة واحداث

٣٣- ديوان الجواهري : ٣/ ٤٤ - ٤٥
٣٤- نفسه : ٣/٢٧٠ ، ٢٨٠ ٢٨٢ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦
٣٥- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٣٠٠ .

الوقفة التي تتطلبها الحاجة كما في قصيدة (اخي جعفر) [٣٦] • هذا في حين عمد الى مجزوء الكامل المرفل (متفاعلاتن) في قصيدتيه (اطبق دجى وتنويمة الجياع) ، « تشديدا على المفارقة بين الايقاع ومحتواه ، وابرازا بالتالي للسخرية والالم » [٣٧] فيهما ، وربما لجأ الى الروي لاعلاء وقع القصيدة وصوتها كما فعل مع الباء المطلقة في قصيدتي (ابو العلاء المعري) و (هاشم الوتري) •

اما مهارة الجواهري في انتقاء قوافيه فانها امتداد لمهارته في انتقاء مفرداته ، بالرغم من ان طول القصيدة ربما اوقعه ، احيانا ، ببعض العيوب • [٣٨]

من هذا يتبين لنا ان الجواهري قد استخدم كل اساليب البلاغة العربية : الخبر والانشاء ، التشبيه ، والمجاز والكناية •• الطباق والجناس والتكرار ومختلف طرائق الايقاع ، لكنه استطاع ان يحيل ذلك كله « الى مادة جديدة منصهرة في اطار عصر الشاعر ومتغيراته » [٣٩] ، بحيث اعطى « من هذا المزاج شيئا جديدا لاتراه في القديم ولاتجده عند القائلين بالجديد ، بل هو نمط جواهري »[٤٠] • ومع ان العلاقة بين مقاطع القصيدة قد لاتبدو عضوية تماما ، الا ان القصيدة بمجموعها تبدو اشبه بتلك المشاهد المأساوية التي يؤديها ممثل واحد معتمداً في تنظيمها وشد بعضها ببعض على جوقة تسمع ولا ترى • ولما كان الجواهري يؤدي في قصيدته دور الممثل والجوقة معا ، فان اسلوبه يتلون تبعا لمقتضى الحال ، فهو ، تارة خطيب مفوه يحشد الادلة المقنعة بفطنة وبلاغة نادرتين ، وهو تارة ، محاور لبق ، يحاور

٣٦ــ نفسه : ٣٠١ ــ ٣٠٢ .
٣٧ــ الشاعر والحاكم والمدينة ، نفسه : ٧٣
٣٨ــ تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٣٠٥ ــ ٣٠٦ .
٣٩ــ نفسه : ٢٨٩
٤٠ــ لغة الشعر بين جيلين : ١٢٥ .

ذاته او يحاور الاخرين من خلالها ، لكنه ، في كل الاحوال ، يمزج بانفعاله وحرارة عاطفته ، ذلك كله ليحيله الى نسيج غنائي محكم ينبثق بايقاع آسر عبر صوت الجواهري الهدار ، ومن خلال هذا المزج الرائع الذي يجمع بين البيان الرفيع في الخطابة ، وتلون الصور في الملحمة والتوتر المتلاحق في الدراما ، والمنصهر في غنائية صافية جهيرة ، تتحسس طاقة الجدة في شعر الجواهري •

لقد كان الجواهري ، في الاربعينات والخمسينات ، قد بلغ بالاشكال الشعرية الكلاسيكية مستوى رفيعا من القوة والنضج لاينافسه فيه احد، الامر الذي ربما كان سببا من الاسباب الداعية الى التمرد عليها والبحث عن اشكال اخرى تستجيب لتطلعات الشعراء الشباب في اواخر الاربعينات ، اولئك الذين اجتذبهم هوى الرومانسية ، اول الامر ، وهو هوى كان قد اجتذب بعض الاتباع منذ الثلاثينات • لكن هشاشة الرومانسية وميوعتها لم تمكنها من مواجهة رياح المتغيرات العميقة التي كانت سنوات الحرب العالمية الثانية تتمخض عنها • لقد الهمت تلك المتغيرات جيل الشعراء الشباب رؤية أبعد مدى للعالم ، وأوثق صلة بالنفس والمجتمع والحياة بحيث حفزته الى ابداع اشكال شعرية اكثر تطورا ، وكان ذلك ايذانا بميلاد حركة « الشعر الحر » التي قادها بدر شاكر السياب وجيله من الشعراء في العراق •

الخاتمة

ان الخصيصة الجوهرية للحداثة في الحركة الشعرية في العراق قبل الحرب الثانية قد تجلت في التحول بمهمة الشعر من موضوعات لها طابع فردي ـ تقليدي ، الى موضوعات لها طابع اجتماعي ، معاصر ، وكان هذا ، في الواقع ، تحولا في الدرجة لافي النوع ، فقد بقيت رؤية الشاعر لموضوعه نابعة من خارج ذاته • وقد قادت هذه الرؤية الى اعتبار الموضوع ـ الخارج ، وليس الذات ـ الداخل ، مصدر الشعر • فالشعر ، بهذا المعنى ، طاقة وصفية ـ بيانية ، وليس طاقة تخييلية ـ ابداعية ، ومهمة الشاعر انما تتجلى في « الابانة » عن الموضوع ابانة واضحة • وقد ترتب على هذا ان استخدمت اللغة ضمن بعد واحد هو بعد « المطابقة » للمعنى من دون النظر الى خصائصها الاخرى • ويشكل هذا الاتجاه الظاهرة السائدة في لغة الشعر •

ان محاولات التجريب المتعددة في استخدام اللغة لدى شعراء هذا الاتجاه نفسه ، مقترنة بتطور الوعي الفني لدى البعض منهم ، قد اثمرت تحولا ايجابيا انضج في التعامل مع اللغة ، وقد تمثل هذا التحول في زحزحة الاتجاه التقليدي عن طريق تغيير منظار الرؤية وزاويتها بحيث غدت « ذات » الشاعر اكثر حرية في النظر الى الموضوع واكثر قدرة على تخيله ، الامر الذي ادى الى تجديد بارز في لغة الشعر •

ان أبرز آثار هذا التحول قد تمثل في استخدام لغة شعرية شفافة بايقاعات اخف واكثر تنوعا ، ربما شكلت اصلا من اصول الحركة الرومانسية في العراق • كما تمثل ، من جهة اخرى ، في تجديد الاشكال

الشعرية الكلاسيكية والبلوغ بها مبلغا رفيعا من القوة والنضج ، الامـــر الذي كان مدعاة للبحث عن اشكال شعرية جديدة من قبل رواد حركة الشعر الجـــديد •

اما النتائج التي يمكن استخلاصها من هذا البحث فتجمل فيما يلي :

١ ــ ان الشعر بنية لغوية ــ ايقاعية بقدر ماهو بنية دلالية ــ رؤيويـة • وعليه ، فالحداثة في الشعر « ليست مجرد صفة زمنية ، وانما هي صفة تعبيرية أساسا »* •

٢ ــ ان الابداع هو جوهر الحداثة ، مثلما هو غاية الشعر • وهو يتمثـل في الرؤية الذاتية المتفردة للعالم وللحلم به من خلال بنية لغوية زاخرة بالقدر على الكشف والتأثير • فكما أن الرؤية المتفردة وحدها قد لاتقود، بالضرورة ، الى ابداع شعري ، فان المهارة الشكلية وحدها قد لاتبدع الشعر كذلك • وعليه ، فالشعر ، بهذا المعنى ، « غاية في ذاته ووسيلة بذاته »** أيضا •

٣ ــ ان حركة الحداثة في الشعر العربي قد تميزت بخصائص عدة :

أ ــ فهي ، على الصعيد الاجتماعي ، ثمرة لمنجزات البيئات الأكثر تطـورا وانفتاحا في المجتمع العربي قبل الاسلام وبعده ، هذا بالرغم مـــن الطابع البدوي لنشأة الشعر العربي أصلا •

ب ــ تميزت ، على صعيد الرؤية ، بمفارقتها للقيم والتقاليد السائـــــدة وخروجها عليها ، وتطلعها الى اضاءة رؤى جديدة أنفذ في التعبير عـــن

---

* ــ لغة الشعر العربي وقدرته على التوصيل ، محمود امين العالم ، المجلة العربية للثقافة ،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس ، السنة الثانية ، العدد الاول ، مارس (آذار) ١٩٨٢ ، ص ٢٣١ .

**ــ نفسه : ٢٣٢ .

المعاناة الذاتية والاجتماعية ، الأمر الذي جعلها عرضة للاتهام والعسف على مر العصــور •

حـ ــ كما تميزت ــ فنيا ــ بالاختلاف والتفرد والبعد عن الاتباع والنمطية ، بالرغم من صدورها عن أصل لغوي واحد ، ونظام عروضي واحـــد تقريبا • وعلى ذلك فامرؤ القيس غير طرفة ، وعمر بن أبي ربيعة غـير جميل او قيس ، وأبو نواس غير المتنبي ، والجواهري غـير السياب ، وهكـــذا •••

٤ ــ اذا كانت الحداثة ــ بوجهها المباشر ــ فاعلية ذاتية ، فانها ، في مداهـا الأبعد ، فاعلية انسانية حضارية تستمد طاقتها من حركة العصر ومنجزاته ومستوى الحياة فيه • انها بنت النشاط الانساني تزدهر بازدهـاره وتتعطل وتنطفي بركوده ، فهي ، اذن ، معاناة وضرورة وليست ترفـا أو موضــة •

٥ ــ تعرضت حركة الحداثة في الشعر العربي الى فترة انقطاع طويلـــة بدأت مع بدء حالة التدهور في الحضارة العربية ــ الاسلامية واستمرت حتى مطلع القرن الحالي • وابان هذه الفترة سادت وتكرست قيـــم وممارسات متخلفة لاترى في الشعر أكثر من وسيلة للنفع او التطهير او اللهو ، بحيث استحال الشعر الى مجرد فاعلية ذهنية تقليدية • ومــن خلال هذه الأجواء كان شعراء العراق في مطلع هذا القــرن ، ينظرون الــى الشعــر •

٦ ــ ان متغيرات الحياة العامة في العراق ، على الصعيدين الداخلي والخارجي ، قد عكست آثاراً واضحة على محاولات الشعراء في البحث عن طبيعــة معينة لما أطلقوا عليه « الشعر العصري » من حيث وظيفته وخصائصه ، وما رافق ذلك من دعوات للتجديد في شكله ومضمونه •

٧ ـ ان أهم معضلة جابهها دعاة « الشعر العصري » في العراق هي مسألة الصلة بين التراث والعصر ، أو التقليد والتجديد على صعيد الرؤية ، تلك التي كانت تشكل الوجه الآخر لمسألة العلاقة بين الشكل والمضمون على صعيد القصيدة • وهي المعضلة التي لم يكن حلها ميسورا امامهم آنذاك •

٨ ـ لقد كان من جراء ذلك ان اكتسبت سمة « الحداثة » لدى دعاة الشعر العصري طابعا « جزئيا مضطربا » تمثل ، أساسا ، في التحول الملحوظ عن الموضوعات الموروثة ذات الطابع الشخصي ـ اللا عقلاني اجمالا ، الى التعبير عن « الحقيقة » كما تتجلى في أفكار وظواهر ومطامح اجتماعية ـ تنويرية غالبا ، الأمر الذي اكسب شعرهم نفوذا واسعا في التأثير على الوسط الاجتماعي •

٩ ـ ان اقتران الشعر بمعناه ـ موضوعه ، قد جعل معيار قيمته في « صدقه » أي في « مطابقته للحقيقة » ، وعليه فمحاكاة الحقيقة الصريحة الواضحة هي الطبيعة الأساسية للمعنى في الشعر ، أما عناصر الشكل فليست سوى وسيلة لايضاح تلك الحقيقة ، وان تلك الدعوات التي نادى بها دعاة الشعر العصري لـ « اصلاح ـ تجديد » لغة الشعر وأوزانه وقوافيه ، انما كانت تهدف ـ على مابينها من تباين ـ الى توفير مزيد من « التسهيلات » للتعبير الواضح عن المعنى أصلا •

١٠ ـ هكذا ظل الشعر : لفظا ومعنى ، والعلاقة بينهما علاقة الغاية بالوسيلة ، فاللفظ وسيلة لاقيمة له بذاته • ومثل هذه العلاقة تشبه ، الى حد ما ، علاقة الصورة بالاطار ، فمثلها يمكن تغيير شكل الاطار مع بقاء الصورة ، يمكن كذلك ، « اداء المعنى الواحد بطرق مختلفة من العبارة » كما يقول الرصافي •

١١ ــ قاد القول بمطابقة اللفظ للمعنى الى أن يكون معيار الجودة في لغة الشعر هو الوضوح المتأتي من صحة الاستعمال ، أي أن تقتصر العلاقة بين اللفظ والمعنى على علاقة دال بمدلول ، فالألفاظ كيانات قائمة هي أشبه «بالأحجار الهامدة» في بناء القصيدة ، لها مهمة الابانة عن المعنى وتحليته بالتشبيه والمجاز ، وتزيينه بالصنعة احيانا ، أي أن لغة المجاز والتشبيه ليست من الخصائص الأساسية للغة الشعر بقدر ماهي وسائل لتنويع طرائق البيان عن المعنى ، فهي تصف الفكرة ولا تخلقها ــ تتخيلها •

١٢ ــ ان اقتصار العلاقة بين الشكل والمضمون على « وصف » المعنى قد أدى الى اعتماد طريقة في الأداء ذات طبيعة « تقريرية » أساسا ، تمثلت في سياق لغوي يجمع بين خصائص لغة المحادثة الشفهية في الخطبة ولغة السرد الصنعي في الرسالة ، بحيث يمكن القول : ان الشاعر قد استعمل اللغة في شعره بطريقة لاتكاد تختلف كثيرا عما هي عليه في النثر • ومثل هذا الموقف يكاد يكون امتدادا للنهج التقليدي الذي نظّر له « ابن طباطبا » في كتابه « عيار الشعر » ، مع بعض الاختلافات الجزئية الناجمة عن اختلاف طبيعة العصر •

١٣ ــ لقد ارتبط المعنى في الشعر بالقابلية العقلية للشاعر ، بينما ارتبط الشكل بالقدرة البيانية له ، وبالرغم من اختلاف ذلك بين شاعر وآخر ، الا أن الاختلافات بينهم لم تمتد الى أساس طبيعة التجربة وجوهرها ، بل اقتصرت على تنوع الطرائق في النظر الى المعنى • في حين كان موقفهم من الشكل أكثر تعقيدا ، فمن جهة ، قادتهم مراعاة الوضوح الى وصف الفكرة بدلا من تشكيلها بالصورة ، واعتماد الكلمة نواة للتعبير بدلا من الجملة ، الأمر الذي جعل لغتهم الشعرية ذات طابع بياني عموما • ومن جهة اخرى ، قادهم القول : بفصل الشكل عن المضمون ، اضافة الى اكتساب الشكل ثباتا نسبيا أطول عادة ، الى اعتماد الشكل

الموروث للشعر العربي أساسا نموذجيا لتمثلـه واحتذائه ، بحيـث يمكن القول : ان الاتجاه نحو التقليد ظل الطابع الرئيس للغة الشعر •

١٤ ـ ان بقاء التقليد أصلا لا ينفي التنوع في مستوياته ، فالشعـراء يختلفون في أساليبهم تبعا لثقافة كل منهم وموهبته الفنية ومقدرته اللغوية • فاذا كانت لغة الكاظمي مثلا لها طابع خطابي ـ ارتجالي ، فان لغة الشبيبي لها طابع مدني ـ صنعي • في حين كان الشعراء الأشد حماسا للتجديد أكثر تأثرا بالمحاولات الداعيةالى تجديد لغة الشعر ، وقد تمثل ذلك في محاولاتهم التي نثروها ضمن اطار الشكل التقليدي ، والتي تراوحت تأثيراتها بين اضطراب هذا الشكل حينا وسهولته حينا آخر، وهو مايتجلى في شعر الزهاوي والرصافي ومن على شاكلتهما •

١٥ ـ وفي رحم الصراع بين التقليد والتجريب في لغة الشعر ، كانت محاولات اخرى تتلمس الطريق الى لغة شعرية تتجنب المزالق التي تعاني منها لغة الشعر العصري ، لا عن طريق الايغال في تغريب الشكل عن المضمون ، انما عن طريق رؤيـــة اكثر عمقا لانسجامهما ، هـــذه المحاولات اتخذت طريقين مختلفين : كان أحدهما يسعى الى التحول بلغـــة الشعر من جهوريتها ومباشرتها الى مناجاة هادئة لأفكار ومشاعـــر مكبوتة ، ذاتية وعامة ، أطلقها ، على استحياء ، الشاعر علي الشرقـي في البعض من قصائده الناجحة • أما الاخر فكان متجها الى استلهام طاقات العربية الكلاسيكية وتفجيرها في رؤية أعمق ومعاناة أشد توترا لمشكلات الواقع ، وهو اتجاه بدأه الجواهري وتجلى على يديه في شعر الأربعينات ، ثم سار به الى نهاية الشوط • وفي هاتين المحاولتـــين ظهرت بوادر التجديد في لغة الشعر الحديث في العراق •

١٦ ـ واذ بلغ الجواهري بالأشكال الشعرية مستوى رفيعا لاينافسه فيه أحد ، فربما كان ذلك سببا من الأسباب الداعية الى التمرد عليها والبحث عن أشكال اخرى تستجيب لتطلعات الشعراء الشباب في أواخر الأربعينات ، اولئك الذين اجتذبهم هوى الرومانسية وعبثها أول الامر وهو هوى كان قد وطّأ له الشرقي من قبل ، كما كان قد اجتذب بعض الأتباع منذ الثلاثينات • بيد أن هشاشة الرومانسية وميوعتها لم تمكنها من مواجهة رياح المتغيرات العميقة التي كانت سنوات الحرب العالمية الثانية تتمخض عنها • وهكذا ألهمت تلك المتغيرات جيل الشعراء الشباب رؤية أبعد مدى للعالم وأوثق صلة بالنفس والمجتمع والحياة بحيث حفزته الى ابداع أشكال شعرية اكثر تطورا ، وكان ذلك ايذانا بميلاد حركة « الشعر الحر » في العراق •

المصـادر

ـ ا ـ

ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر ، عبد العزيز الأهواني ، مصر ١٩٦٢ .

أحسن التقاسيم في معرفة الاقاليم ، المقدسي ، تحقيق : دي غويه ، ليدن ١٩٠٦ .

الاحلام ، علي الشرقي ، شركة الطبع والنشر الاهلية ـ بغداد ١٩٦٣ .

أخبار أبي تمام ، أبو بكر الصولي ، تحقيق : محمود عسكر ورفيقيه ، بيروت .

أدب الرصافي ـ نقد ودراسة ، مصطفى علي ، مطبعة السعادة ـ مصر ١٩٧٤ .

الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه ، معروف الرصافي ، بغداد ١٩٢١ .

الأدب العصري في العراق العربي ، رفائيل بطي ، القاهرة ١٩٢٣ .

أدب المغاربة والاندلسيين ، محمد رضا الشبيبي ، معهد الدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٦١ .

أربعة قرون من تاريخ العراق الحديث ، س • هـ • لونكريك ، تعريب جعفر خياط ، مطبعة التفيض ــ بغـــداد ١٩٤١ •

أرسطو ، عبدالرحمن بدوي ، مطبعة التأليف والترجمة والنشر ــ مصـــر ١٩٤٤ •

أزهار الرياض في اخبار عياض ، المقري التلمساني ، مصـر تحقيق : مصطفى السقا، ابراهيم الأبياري ، عبدالحفيظ شلبي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٠ •

أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : هـ • ريتر ، استانبـــول ١٩٥٤ •

الاشتراكية والفن ، ارنست فيشر ، ترجمة : اسعد عبدالحليم ، دار القلـــم ــ بيــــروت ١٩٧٣ •

اضطراب الكلم عند الزهاوي ، ابراهيم الوائلي ، مطبعة الايمان ــ بغـداد ١٩٧١ •

الأغاني ، ابو الفرج الأصفهاني ، ط دار الثقافة ــ بيروت ١٩٧٨ •

أغلاط الكتاب ، كمال ابراهيم ، المطبعة العربية ــ بغـــداد ١٩٣٥ •

الأمالي ، ابو علي القالي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ •

امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة ، ايليا حاوي ، بيروت ١٩٧٠ •

أنوار الربيع في انواع البديع ، ابن معصوم المدني ، تحقيق : شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان ــ النجف ١٩٦٨ •

ـ ب ـ

البديع ، ابن المعتز ، تحقيق : كراتشكوفسكي ، لنـدن ١٩٣٥ •

البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق : عبدالسلام محمد هارون ، مطبعة دار التأليف بمصر ١٩٦٨ •

تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) ، احسان عباس ، دار الثقافة ــ بيروت ١٩٦٢ •

تاريخ الأدب العربي (العصر الاسلامي) ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ١٩٧٢ •

تاريخ الأدب العربي في العراق ، عباس العزاوي ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ــ بغداد ١٩٦٢ •

تاريخ الأدب العربي ، كارل بروكلمان ، ترجمة : عبدالحليم النجار ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٧٤ •

تاريخ الشعوب الاسلامية ، كارل بروكلمان ، نقله الى العربية : نبيه فارس ومنير البعلبكي ، ط ٨ ، دار العلم للملايين ــ بيروت ١٩٧٩ •

تاريخ الموسيقى العربية ، هنري جورج فارمر ، ترجمة : جرجيس فتح الله المحامي ، دار مكتبة الحياة ــ بيروت •

تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي الى القرن الرابع ، طه أحمد ابراهيم ، دار الحكمة ــ بيروت •

تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر) ، احسان عباس ، بيروت ١٩٧١ •

الترياق الفاروقي او ديوان عبدالباقي العمري ، ط ٢ ، مطبعة النعمان ــ النجف ١٩٦٤ •

التطور الاقتصادي في العراق ، محمد سلمان حسن ، صيدا ــ بيروت ١٩٦٥ •

تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، علي عباس علوان ، وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٥ •

تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين ، داود سلوم ، مطبعة المعارف ــ بغداد ١٩٥٩ .

التطور والتجديد في الشعر الأموي ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .

تعريف القدماء بأبي العلاء ، تحقيق : مصطفى السقا ورفاقه ، اشراف وتقديم : طه حسين ، الدار القومية للطباعة والنشر ــ القاهرة ، ١٩٦٥ .

التفكير واللغة ، فيجوتسكي ، ترجمة : طلعت منصور ، مصر ١٩٧٦ .

التنبيه على حدوث التصحيف ، حمزة بن الحسن الاصفهاني ، تحقيق : الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مطبعة المعارف ــ بغداد ١٩٦٧ .

ـ ث ـ

الثابت والمتحول (١ ــ الاصول) ، أدونيس ، دار العودة ــ بيروت ١٩٧٤ .

الثابت والمتحول (٣ ــ صدمة الحداثة)، أدونيس، دار العودةــبيروت ١٩٧٨ .

ثورة العشرين الوطنية التحررية في العراق ، ل . ن . كوتلوف ، تعريب : عبدالواحد كرم ، مراجعة : عبدالرزاق الحسني ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٥ .

ـ ج ـ

جدلية أبي تمام ، عبدالكريم اليافي ، الموسوعة الصغيرة ــ ٦٦ ، بغداد ١٩٨٠ .

جماعة الديوان (شكري ــ المازني ــ العقاد) ، يسري محمد سلامة ، مؤسسة الثقافة الجامعية ــ الاسكندرية ١٩٧٧ .

جمهرة اشعار العرب ، أبو زيد القرشي ، تحقيق : علي محمـد البجاوي ، دار نهضة مصـر بالقاهـرة •

جمهرة اللغة ، ابن دريد ، حيدر آباد ١٣٤٥ هـ •

الجمهورية ، أفلاطون ، دراسة وترجمة : فؤاد زكريا ، الهيئة المصريـة للكتـاب ١٩٧٤ •

ـ ح ـ

حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، س • موريه ، ترجمة : سعد مصلوح ، مطبعة المدني ـ القاهرة ١٩٦٩ •

حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث منذ عام ١٨٧٠ حتى قيام الحرب العالمية الثانية ، عربية توفيق لازم ، مطبعة الايمـان ـ بغـداد ١٩٧١ •

حلبة الأدب ، محمد مهدي الجواهري ، طبع وشرح : ضياء سعيد ، ط٢ ،المطبعة الحيدرية ـ النجـف ١٩٦٥ •

حلية الأولياء ، أبو نعيم الاصبهاني ، بيروت ١٩٦٧ •

الحيوان ،الجاحظ ، تحقيق : عبدالسلام محمد هارون ، مصر ١٩٣٨ •

ـ د ـ

دراسات في الأدب العربي ، غرنباوم ، ترجمة : احسان عباس ورفاقه ، بيروت ١٩٥٩ •

دراسات في تأريخ الأدب العربي ، كراتشكوفسكي ، ترجمة : محمد المعصراني، دار النشر « علم » ـ موسكـو ١٩٦٥ •

دراسات ماركسية في الشعر والرواية ، جورج طومسون ، ترجمة : ميشـال سليمان ، بـيروت ١٩٧٤ •

دروس في البلاغة وتطورها ، جميل سعيد ، مطبعة المعارف ــ بغــــداد ١٩٥١ •

دروس في تاريخ آداب اللغة العربية ، محاضرات الاستاذ معروف الرصافي في دار المعلمين العالية سنة ١٩٢٨ •

دلائل الاعجاز ، عبدالقاهر الجرجاني ، تعليق وشرح : محمد عبدالمنعـم خفاجي ، مكتبة القاهرة ١٩٦٩

دور الكلمة في اللغة ، ستيفن اولمان ، ترجمة : كمال محمد بشر ، ط ٣ ، المطبعة العثمانية ١٩٧٣ •

ديوان ابن الرومي ، تصنيف : كامل كيلاني ، مصر •

ديوان أبي تمام (شرح الخطيب التبريزي) ، تحقيق : محمد عبده عــزام، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ •

ديوان ابي فراس الحمداني ، دار احياء التراث العربي ــ بيروت •

ديوان أبي نواس ، تحقيق : بهجة عبدالغفــور الحديثي ، دار الرســـالة بغــداد ١٩٨٠ •

تحقيق : احمد عبد المجيد الغزالي : دار الكتاب العربي بيروت •

ديوان الأرجاني ، تحقيق : محمد قاسم مصطفى ، وزارة الثقافة والاعلام ــ بغــداد ١٩٨٠ •

ديوان الأعشى الكبير ، شرح وتعليق : محمد محمد حسين ، دار النهضة العربية ــ بيروت ١٩٧٤ •

ديوان امريء القيس ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ •

ديوان البحتري ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف بمصر ١٩٦٣ •

ديوان جرير ، نشر : محمد اسماعيل عبدالله الصاوي ، دمشق ـ بيروت .

ديوان جميل صدقي الزهاوي ، نشر وترتيب : محمد يوسف نجم ، دار مصر للطباعة .

ط دار العودة ـ بيروت ١٩٧٢ .

ديوان الجواهري ، اشراف : ابراهيم السامرائي ، مهدي المخزومي ، علي جواد الطاهر ، رشيد بكتاش ، وزارة الاعلام ـ بغداد ـ ١٩٧٢ ـ ١٩٧٤ .

ديوان الخليل ، خليل مطران ، ط ٣ ، بيروت ١٩٦٧ .

ديوان ذي الرمة ، تصحيح : كارليل مكارتني ، كمبريج ١٩١٩ .

ديوان الشبيبي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٠ .

ديوان الشعر العربي ، اختاره وقدم له : علي أحمد سعيد (أدونيس) ، صيدا ـ بيروت ١٩٦٤ .

ديوان الطرماح ، تحقيق : عزة حسن ، دمشق ١٩٦٨ .

ديوان الطغرائي ، تحقيق : علي جواد الطاهر ونوري حمودي القيسي ، وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٦ .

ديوان علي الشرقي ، جمع وتحقيق : ابراهيم الوائلي وموسى الكرباسي ، وزارة الثقافة والفنون ـ بغداد ١٩٧٩ .

ديوان الكاظمي شاعر العرب ـ المجموعة الاولى ، مطبعة ابن زيدون ـ دمشق ١٩٤٠ .

المجموعة الثانية ، تحقيق ونشر : حكمة الجادرجي ، مطبعة دار احياء الكتب العربية ـ مصر ١٩٤٨ .

ديوان الكاظمي ــ المجموعة الثالثة والرابعة ، جمع واعداد : رباب الكاظمي ، وزارة الثقافة والفنون ــ بغداد ١٩٧٨ .

ديوان المتنبي (شرح الواحدي) ، تحقيق : فريدرخ ديتريصي ، برلين ١٨٦١ .

ديوان معروف الرصافي ، دار العودة ــ بيروت ١٩٧٢ .

شرح وتعليق : مصطفى علي ، وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٢ ــ ١٩٧٧ .

ديوان المؤيد في الدين ، تقديم وتحقيق : محمد كامل حسين ، القاهرة ١٩٤٩ .

ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧ .

ديوان الوليد بن يزيد الاموي ، تحقيق : ف . غابريلي ، دار الكتاب الجديد ــ بيروت ١٩٦٧ .

ــ ذ ــ

الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة ، ابن بسام ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة ١٩٤٢ .

ذكرى الرصافي ، عبدالحميد الرشودي ، بغداد ١٩٥٠ .

ذكرى شاعر العرب ، عبدالرحيم محمد علي ، النجف ١٩٥٨ .

ــ ر ــ

الرجز ــ نشأته . اشهر شعرائه ، جمال نجم العبيدي ، بغداد ١٩٧١ .

الرصافي ــ آراؤه اللغوية والنقدية ، احمد مطلوب ، معهد البحوث والدراسات العربية ــ القاهرة ١٩٧٠ .

الرصافي في اوجه وحضيضه ، جلال الحنفي ، بغداد ١٩٦٢ .

— ز —

زمن الشعر ، ادونيس ، ط ٢ ، دار العودة ــ بيروت ١٩٧٨ •

الزهاوي ــ الشاعر الفيلسوف والكاتب المفكر ، عبدالرزاق الهلالي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ •

الزهاوي وثورته في الجحيم ، جميل سعيد ، معهد البحوث والدراسات العربية ــ القاهرة ١٩٦٨ •

الزهاوي وديوانه المفقود ، هلال ناجي ، مطبعة نهضة مصر ــ القاهرة ١٩٦٣ •

زهر الاداب ، الحصري القيرواني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، مصر ١٩٥٣ •

الزهرة ، محمد بن داود الاصبهاني ، (النصف الثاني) ، تحقيق : ابراهيم السامرائي ونوري حمودي القيسي ، وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٥ •

— س —

سحر بابل وسجع البلابل ، ديوان جعفر الحلي ، مطبعة العرفان ــ صيدا ١٣٣١ هـ •

سحر الشعر ، رفائيل بطي ، المطبعة الرحمانية ــ مصر ١٩٢٢ •

سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، شرح : عبدالمتعال الصعيدي ، القاهرة ١٩٦٩ •

— ش —

شاعر العرب عبد المحسن الكاظمي ، محسن غياض ، وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٦ •

الشبيبي شاعرا ، قصي سالم علوان ، وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٥ •

شرح اختيارات المفضل ، تحقيق : فخرالدين قباوة • دمشق •

شرح ديوان الحلاج ، جمع وتحقيق : كامل مصطفى الشيبي ، بغداد ١٩٧٤ •

شرح ديوان الحماسة (شرح المرزوقي)، نشر : احمد أمين وعبد السلام محمد هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة ١٩٥١ •

شرح المعلقات العشر ، الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٤ •

شرح مقامات الحريري ، أبو العباس الشريشي ، اشراف : محمد عبدالمنعم خفاجي ، مصر ١٩٥٢ •

الشريف الرضي ، احسان عباس ، دار صادر ــ بيروت ١٩٥٩ •

شعراء الحلة أو البابليات ، علي الخاقاني ، المطبعة الحيدرية ــ النجف ١٩٥٢ •

شعر الأخطل ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، ط٢ ، بيروت ١٩٧٩ •

الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، يوسف خليف ، دار المعارف بمصر ١٩٥٩ •

شعراء العراق في القرن العشرين ، يوسف عزالدين ، بغداد ١٩٦٩ •

شعراء العصر ، محمد صبري ، مطبعة هندية ــ القاهرة ١٩١٢ •

شعراء الغري ، علي الخاقاني ، المطبعة الحيدرية ــ النجف ١٩٥٥، ١٩٥٦ •

شعر جميل صدقي الزهاوي ، علي عباس علوان ، رسالة ماجستير من كلية الآداب بجامعة القاهرة (بالطابعة) ، ١٩٦٥ •

الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨ ، يوسف الصائغ ، بغداد ١٩٧٨ •

شعر الخوارج ، احسان عباس ، دار الثقافة ــ بيروت •

الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشـر ، ابراهيم الوائلي ، ط ٢ ، مطبعة المعارف ــ بغـداد ١٩٧٨ •

الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي ، عدنان حسـين العوادي ، وزارة الثقافة والاعلام ــ بغـداد ١٩٧٩ •

الشعر العراقي ــ أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر ، يوسف عز الدين، مطبعة الزهراء ــ بغـداد •

الشعر العراقي الحديث ــ مرحلة وتطور ، جلال الخياط ، بـيروت ١٩٧٠ •

الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه ، يوسـف عزالدين ، مطبعة أسعد ــ بغداد ١٩٦٠ •

الشعر العربي في العراق وبلاد العجم ، علي جواد الطاهر ، بغـداد ١٩٦١ •

الشعر ــ كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو ، ترجمة : محمد ابراهيـم الشوش ، مكتبة منيمنة ــ بيروت ١٩٦١ •

الشعر والتجربة ، أرشيبالد مكليش ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ، مراجعة : توفيق صايغ ، دار اليقظة العربية ــ بـيروت ١٩٦٣ •

الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، تحقيق : دي غويه ، ليدن ١٩٠٢ •

الشعر والشعراء في العراق ، أحمد أبو سعد ، دار المعـارف ــ بـيروت •

الشيخ علي الشرقي ــ حياته وأدبه ، عبدالحسين مهدي عواد ، وزارة الثقافة والاعـلام ــ بغـداد ١٩٨١ •

- ض -

ضرائر الشعر ، محمد بن جعفر التميمي القزاز ، تحقيق : محمد زغلول سلام، ومحمد مصطفى هدارة ، مصر ١٩٧٣ .

- ط -

طبقات الشعراء ، ابن المعتز ، تحقيق : عبدالستار أحمد فراج ، دار المعارف بمصر ١٩٥٦ .

طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام الجمحي ، تحقيق : محمود أحمد شاكر ، مطبعة المدني ـ القاهرة .

الطرائف الادبية ، تخريج وتصحيح : عبدالعزيز الميمني ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٣٧ .

- ع -

العربية ، يوهان فك ، ترجمة : عبدالحليم النجار ، مطبعة دار الكاتب العربي ـ القاهرة ١٩٥١ .

عصر التنوير العربي ، فاروق أبو زيد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٧٨ .

العصر العباسي الاول ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ .

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، مصر ١٩٦٣ .

عمر بن أبي ربيعة ـ حبه وشعره ، جبرائيل جبور ، دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٧٩ .

عيار الشعر ، ابن طباطبا ، تحقيق : طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية بالقاهرة ١٩٦٥ .

- غ -

الغربال ، ميخائيل نعيمه ، ط ١١ ، مؤسسة نوفل ــ بـــيروت ١٩٧٨ .

- ف -

فجر الاسلام ، أحمد أمين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ٣ ، مصـــر ١٩٣٥ .

فحولة الشعراء ، الأصمعي ، تحقيق : محمد عبدالمنعم خفاجي وطـه أحمـد الزين ، القاهـــرة ١٩٥٣ .

الفصول والغايات ، المعري ، ضبط : محمود حسن زناتي ، المكتـــــب التجاري ــ بـــيروت .

فن الشعر ، أرسطو ، ترجمة وتحقيق : عبدالرحمن بدوي ، بـــــــيروت ١٩٧٣ .

الفن ومذاهبهفي الشعر العربي ، شوقي ضيف ، ط ٧ ، دار المعـــــارف بمصـــر ١٩٦٩ .

الفنون الشعبية غير المعربة (١ ـ المواليا) ، رضا محسن حمـــود ، بغـداد ١٩٧٦ .

في الأدب الأندلسي ، جودة الركابى ، ط٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .

في الأدب العربي الحديث (الزهاوي الشاعر القلـق) ، يوسف عزالديـن، بغـــداد ١٩٦٧ .

في أدب مصر الفاطمية ، محمد كامل حسين ، دار الفكر العربي ١٩٦٣ .

- ق -

القافية والأصوات اللغوية ، محمد عوني عبد الرؤوف ، مصر ١٩٧٠ .

القرآن الكريم .

قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، دار الفكر ومكتبة الخانجي ١٩٧١ .

- ك -

الكامل في اللغة والأدب ، المبرد ، تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم ورفيقه ، دار نهضة مصر .

كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ، أبو هلال العسكري ، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، مصر ١٩٧١ .

- ل -

اللباب ، ديوان الزهاوي ، مطبعة الفرات - بغداد ١٩٢٨ .

لزوم مالايلزم ، المعري ، دار صادر - بيروت ١٩٦١ .

لسان العرب،ابن منظور ، ط مصورة عن طبعة بولاق ، مصر .
ط دار صادر - بيروت ١٩٥٩ .

لغة الشعر بين جيلين ، ابراهيم السامرائي ، ط دار الثقافة - بيروت .
ط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠ .

- م -

المباحث اللغوية في العراق ، مصطفى جواد ، مطبعة لجنة البيان العربي ١٩٥٥ .

مبادىء النقد الأدبي ، ريتشاردز ، ترجمة وتقديم : مصطفى بدوي ، مراجعة : لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦١ .

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الأثير ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، القاهرة ١٩٣٩ .

مجلة الآداب ، عدد (٩) ، بيروت ١٩٥٧ .

مجلة الأديب العراقي ، العددان (١ ، ٣) ، بغداد ١٩٦١ .

مجلة الثقافة ، عدد (٧) ، السنة (٩) ، بغداد ــ تموز ١٩٧٩ .

مجلة شعر ، عدد (٣٨) ، السنة (١٠) ، بيروت ــ ربيع ١٩٦٨ .

مجلة الطليعة الأدبية ، عدد (٧) ، بغداد ــ تموز ١٩٧٩ .

مجلة عالم الفكر ، مجلد (١) ، عدد (٤) ، الكويت ١٩٨٠ .

المجلة العربية للثقافة ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس ، السنة (٢) ، العدد (١) ، مارس (آذار) ١٩٨٢ .

مجلة الكلمة ، عدد (٢) ، بغداد ــ آذار ١٩٧٢ .

مجلة المجمع العلمي العراقي ، مجلد (١٤) ، بغداد ١٩٦٧ .

مجلة المعلم الجديد ، عدد (١) ، السنة (٦) ، بغداد ــ تشرين الاول ١٩٤٠ .

مجلة المورد ، مجلد (٢) ، عدد (٤) ، بغداد ١٩٧٣ .

مجمع الأمثال ، الميداني ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، ط ٢ ، مطبعة السعادة بمصر ١٩٥٩ .

محاضرات عن جميل الزهاوي ، ناصر الحاني ، ط ٢ ، مطبعة المعرفة ــ بغداد ١٩٥٤ .

محاضرات عن معروف الرصافي ــ حياته وشعره ، مصطفى علي ، القاهرة ١٩٥٤ .

محمد مهدي الجواهري ــ دراسات نقدية ، فريــق مــن الكتاب العراقيين باشراف : هادي العلوي ، مطبعة النعمان ــ النجف ١٩٦٩ ٠

المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، عبدالله الطيب المجذوب ، مصــر ١٩٥٥ ٠

معجم الأفعال المتعدية بحرف ، موسى بن محمد المكياني الأحمــدي ، دار العلم للملايين ــ بــــيروت ١٩٧٩ ٠

معجم البلدان ، ياقوت الحموي ، تصحيح : محمد أمين الخانجي الكتبــي ، مطبعة السعادة بمصر ١٩٠٦ ٠

معروف الرصافي ، بدوي أحمد طبانة ، مطبعة السعادة ــ مصــر ١٩٤٧ ٠

معروف الرصافي ــ حياته وأدبه السياسي ، رؤوف الواعظ ، القاهـــــرة ١٩٦١ ٠

معروف الرصافي شاعر العرب الكبير ، قاسم الخطاط ورفيقيه ، القاهـــرة ١٩٧١ ٠

المفصل في تاريخ العرب قبل الأسلام ، جواد علي ، بيروت ١٩٧٢ ٠

مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ديفد ديتش ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، مراجعة : احسان عبــاس ، دار صــادر ــ بيروت ١٩٦٧ ٠

من حديث الشعر والنثر (الأعمال الكاملة) ، طه حسين ، دار الكتاب اللبناني ــ بــــيروت ١٩٧٣ ٠

منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ ٠

مهيار الديلمي ــ حياته وشعره ، عصام عبدعلي ، وزارة الاعـــــلام ــ بغــــداد ١٩٧٦ ٠

المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث ، لويس عوض ، معهد الدراسات العربية العالية ــ القاهرة ١٩٦٣ .

الموازنة بين الطائيين ، الآمدي ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مصر ١٩٥٩ .

الموشح ، المرزباني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ١٩٦٥ .

- ن -

النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية ، حسين مروة ، بيروت ١٩٧٨ .

نظرية الأدب ، أوستن وارين ورينيه ويليك ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب ، مطبعة خالد الطرابيشي ــ دمشق ١٩٧٢ .

النقائض ، أبو عبيدة ، تحقيق : أ ، أ ، بيفان ، ليدن ١٩٠٥ .

نقائض جرير والفرزدق ، محمود غناوي الزهيري ، بغداد ١٩٥٤ .

النقد الأدبي الحديث في العراق ، أحمد مطلوب ، معهد البحوث والدراسات العربية ــ القاهرة ١٩٦٨ .

نقد الشعر العربي الحديث في العراق من ١٩٢٠ ــ ١٩٥٨ ، عباس توفيق ، دار الرسالة للطباعة ــ بغداد ١٩٧٨ .

نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق : كمال مصطفى ، نشر : مكتبة الخانجي بمصر والمثنى ببغداد ١٩٦٣ .

النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، نعمة رحيم العزاوي ، وزارة الثقافة والفنون ــ بغداد ١٩٧٨ .

ـ و ـ

الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني ، تحقيق : محمد أبو الفضل ابـراهيم ورفيقه ، مصـــر ، ط ٢ ، ١٩٥١ ، ط ٤ ، ١٩٦٦ •

الوسيط في الأمثال ، الواحدي ، تحقيـق : عفيف محمـد عبدالرحمـن ، الكـــويت ١٩٧٥ •

وفيات الأعيان ، ابن خلكان ، تحقيق : محمـد محيي الديـن عبدالحميد ، القاهـــرة ١٩٤٨ •

ـي ـ

يتيمة الدهر ، الثعالبي ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، القاهـــرة ١٩٤٧ •

الفهارس

فهرس الاعلام

ـ ا ـ

ـ ب ـ

ـ ت ـ

- ث -

- ج -

ـ ح ـ

– خ –

ـ د ـ

ـ ذ ـ

ـ ر ـ

- ز -

- س -

– ش –

– ص –

ـ ض ـ

ـ ط ـ

– ع –

— غ —

— ف —

– ق –

– ك –

ـ ل ـ

- م -

– ن –

ـ هـ ـ

ـ و ـ

- ي -



الفهارس

فهرست الشعر

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الأبيات	الصفحة
		– ب –			
يعتدل	الذهب	المنسرح	عبيدالله بن قيس الرقيات	١	٥٧
هي الحقيقة	جلبوا	البسيط	الزهاوي	١	١٤٠
وأبلغ	قريب	الوافر	الكاظمي	١	١٧٤
كليني	الكواكب	الطويل	النابغة الذبياني	١	١٨٥
وساوس	غرب	البسيط	أبو تمام	١	١٨٦
ويصيب	الصواب	مجزوء الكامل المرفّل	الكاظمي	١	١٨٦
وماجهلت	الصواب	الوافر	المتنبي	١	١٨٦
ألستم	ركبوا	مجزوء الوافر	الكاظمي	١	١٨٧
اما لجميل	عقاب	الطويل	الشبيبي	١	١٨٩
بأي كتاب	كتابا	الطويل	الشبيبي	١	١٨٩
فأنت	حب	الطويل	الكاظمي	١	١٩٥
ضعفت	غابا	الطويل	الشبيبي	١	٢١٢
يامن	خلبّا	الكامل	الشبيبي	٣	٢١٣
الخير	والخبب	البسيط	الشبيبي	١	٢١٣
ومتى	الضباب	مجزوء الكامل المرفّل	الكاظمي	٣	٢٢٤

أول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الأبيات	الصفحة
للعاجزين	ركبوا	البسيط	الشبيبي	١	٢٢٦
فقولا	جنابا	الطويل	الشبيبي	١	٢٢٨
لقد ألف	دابة	الطويل	الشبيبي	١	٢٣٣
لعل	يخيب	الوافر	الرصافي	١	٢٥٣
فعند الله	القلوب	الوافر	الرصافي	١	٢٥٣
فياجدتا	السحب	الطويل	الزهاوي	١	٢٦٠
أبى الله	طيب	الطويل	الزهاوي	٤	٢٦٢
وقلت	نسيب	الطويل	الزهاوي	١	٢٦٣
شابهت	هبوبا	الخفيف	الرصافي	٤	٢٦٧
يقيني	رقيب	الوافر	الرصافي	١	٢٦٩
فهمي	قطوبا	الخفيف	الرصافي	١	٢٦٩
قلْ	العبا	الكامل	الرصافي	١	٢٧٥
وفد فدٍ	المكاتيب	البسيط	الرصافي	٤	٢٧٦
ومن أجل	ينيب	الطويل	الرصافي	١	٢٨٢
لقد أرسلت	الجواب	الوافر	الزهاوي	٢	٢٨٣
ثم ارعوت	ميزاب	الكامل	الزهاوي	١	٢٩٠
الشعر	الأدب	الرجز	الزهاوي	٣	٢٩٥
وتجلت	القلوبا	الخفيف	الرصافي	١	٢٩٦
ان السماحة	عبعوب	الكامل	الرصافي	١	٢٩٩
ويزيدني	لركوبها	الكامل	الرصافي	١	٢٩٩
لم يكن	حسابي	الخفيف	الرصافي	١	٣٠٠
لئن فارقتني	الوجيب	الوافر	الرصافي	١	٣٠٢
جاد	الأنجاب	الخفيف	الرصافي	٣	٣٠٤ ـ ٣٠٥
وأرى	ذئاب	الكامل	الزهاوي	١	٣٠٥

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الأبيات	الصفحة
ونائمين	والرغد	البسيط	الشبيبي	١	٢٢٦
مكشرة	الوردا	الطويل	الشبيبي	١	٢٢٨
خرس	أشهاد	الكامل	الشبيبي	١	٢٢٩
البيض	السود	الكامل	الكاظمي	١	٢٣٠
وافتك	برود	الكامل	الكاظمي	١	٢٣٠
شواهد	الشوارد	الطويل	الشبيبي	١	٢٣١
مضيّعة	وعدا	الطويل	الشبيبي	١	٢٣٣ ، ٢٣٥
أكتاب	داود	الكامل	الكاظمي	١	٢٣٣
تراهم	مشدّد	الطويل	الرصافي	١	٢٥٣
تعرّب	القتاد	الوافر	الرصافي	١	٢٥٥
تقدمت	لبيد	المتدارك	الرصافي	١	٢٥٧
وجوه	اليد	الطويل	الرصافي	١	٢٦٣
وهل أنا	أقعد	الطويل	الرصافي	١	٢٦٣
وهل أنا	أرشد	الطويل	دريد بن الصمة	١	٢٦٣
وما صاحب	الممّرد	الطويل	الرصافي	١	٢٦٤
والشعر	تقليد	البسيط	الزهاوي	١	٢٧١
فالقوم	خمد	الرجز	الرصافي	٥	٢٧٢
أيها الناس	والجهاد	الخفيف	الرصافي	١	٢٨٠
في منطقه	وسؤدده	المتقارب	الزهاوي	٤	٢٩٢
عقل	المتقاعد	الكامل	الرصافي	٢	٢٩٥
تنير	الدءادي	الوافر	الرصافي	١	٢٩٧
حسن	الأضداد	الكامل	الزهاوي	١	٣٠١
ان مت	أعادي	الكامل	الزهاوي	١	٣٠٣

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الأبيات	الصفحة
أعيا	غد	البسيط	الجواهري	٢	١٢٦
كمى	مقيد	الطويل	الرصافي	٥	١٢٦ ــ ١٢٧
فوجّه	جيدا	الوافر	الرصافي	٣	١٣٧
اذا أنا	مقصد	الطويل	الرصافي	١	١٤٠
تعودت	يتعود	الطويل	الرصافي	١	١٤٥
الشعر	زوائد	الكامل	الزهاوي	١	١٤٩
وكأن	تصعـّد	مجزوء الكامل المرفل	ابن المعتز	٢	١٥١
اذا رمت	المعقـّد	الطويل	الرصافي	١	١٥٥
في قديم	جديد	الخفيف	الشبيبي	١	١٦٧
اني يذكرني	شداد	الكامل	الشبيبي	١	١٧١
لظى	الجلدا	الطويل	الشبيبي	١	١٧٣
ليس	التوحيد	الخفيف	الكاظمي	١	١٧٨
ينساب	مجعـّدها	المنسرح	الكاظمي	١	١٧٩
فيالق	أهدى	الطويل	الشبيبي	١	١٨٥ ، ٢١٠
وتسعدني	شواهد	الطويل	المتنبي	١	١٨٦
لافرعها	محتدها	المنسرح	الكاظمي	١	١٨٨
لاناقتي	أجهدها	المنسرح	المتنبي	١	١٨٨
له أياد	أجحدها	المنسرح	الكاظمي	١	١٨٨
له أياد	أعددها	المنسرح	المتنبي	١	١٨٩
مضت	لبد	البسيط	الشبيبي	١	١٨٩
تشريف	جيد	مجزوء الكامل المرفل	الكاظمي	١	١٩١

أول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الأبيات	الصفحة
وما الحق	والد	المتدارك	الرصافي	١	٣٠٣
يعيش	مناكيد	الطويل	الزهاوي	١	٣٠٧
ولقد ساء	بغداد	الخفيف	الرصافي	٣	٣٠٧
بك أحلام	مراد	الخفيف	الرصافي	٣	٣٠٧
اليك	شديد	الوافر	الرصافي	٣	٣٠٨
أيها البلبل	وجدي	الخفيف	الشرقي	٤	٣٢٤
انقضى	تضاد	الرمل	الشرقي	٤	٣٣٠
فضاء	النشيد	المتدارك	الشرقي	٥	٣٣١

ــ ر ــ

أول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الأبيات	الصفحة
قولا	الشجر	المنسرح	ابن الرومي	٢	٧١
وكنت	المحبّر	الطويل	البحتري	١	٧٥
وأجود	العصر	البسيط	الرصافي	٢	١٣٦
لقد نظرت	منظر	الطويل	الرصافي	١	١٤٠
والشعر	يكبر	مجزوء الكامل	الزهاوي	١	١٤٤
طابقت	العبر	البسيط	الرصافي	٢	١٤٥
ولولا	عذر	الطويل	الرصافي	١	١٥٠
والشعر	أجدر	مجزوء الكامل	الزهاوي	١	١٥١
والشعر	تظهر	مجزوء الكامل	الزهاوي	١	١٥٢
ماالشعر	استقرا		الكاظمي	١	١٥٢ ، ١٦٥
والشعر	بمفتقر	البسيط	الزهاوي	١	١٥٣

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الأبيات	الصفحة
وأحسن	بمقدار	الطويل	الزهاوي	١	١٥٣
وارسلته	نثرا	الطويل	الرصافي	١	١٥٦ ، ٢٤٢
بلغتك	الذكر	الطويل	الشبيبي	١	١٧٣
على ذكره	يذكر	الطويل	الكاظمي	١	١٧٤
هتفت	الغمر	الطويل	الكاظمي	١	١٨٦
ولتقتد	السوري	الكامل	الكاظمي	١	١٩٢
توهمت	الحور	البسيط	الكاظمي	١	١٩٥
ومن لحسين	الحضر	الطويل	الكاظمي	١	١٩٥
فقال	مـرّ	الطويل	ابو فراس الحمداني	١	١٩٩
غداة	الذعر	الطويل	الكاظمي	٢	١٩٩
تمرست	الذعر	الطويل	المتنبي	١	١٩٩
وتضريب	المجر	الطويل	المتنبي	١	١٩٩
فأذكرتني	ذكرى	مخلّع البسيط	الكاظمي	١	٢٠٤
ولربما	وثبير	الكامل	الكاظمي	١	٢٠٦
قلت	التفكير	الكامل	الكاظمي	١	٢٠٨
لا قلت	ثغور	الكامل	الكاظمي	٣	٢٠٨
فكأن	مأمور	الكامل	الكاظمي	٤	٢٠٩
فأسلم	ذخرا	مخلّع البسيط	الكاظمي	١	٢١٨
وأشرقت	الكبر	المتدارك	الشبيبي	٥	٢٢٧
فاني	أمر	المتدارك	الشبيبي	١	٢٣٢
والله	سرور	الكامل	الكاظمي	١	٢٣٥

– م –

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الأبيات	الصفحة
لقد أينعت	الصوارم	الطويل	الكاظمي	١	١٧٤
تذكرني	وغيما	الطويل	الشبيبي	١	١٧٧
كلاني	بهيما	الطويل	الشبيبي	١	١٨٤
أيا ظبية	أم سالم	الطويل	ذو الرمة	١	١٨٥
وساوس	الكلم	البسيط	الكاظمي	١	١٨٦
كم تطلبون	والكرم	البسيط	المتنبي	١	١٨٨
يامن يعز	عدم	البسيط	المتنبي	١	١٨٨
اذ لست	والاسلام	الكامل	الشبيبي	١	١٩٢
بارك	الهمم	مجزوء الخفيف	الكاظمي	١	١٩٣
بنوا	الأطم	البسيط	الكاظمي	١	١٩٧
ليس	ابنما	مجزوء الكامل	الكاظمي	١	١٩٧
ويا أثلاث	وسيما	الطويل	الشبيبي	٢	٢٠٣
أعلّل	ورسيما	الطويل	الشبيبي	١	٢٠٣
سقى	الديم	المتدارك	الكاظمي	١	٢٠٣
تألف	السوائم	الطويل	الكاظمي	١	٢١٣
على مسقط	ذي سلم	المتدارك	الكاظمي	٢	٢١٥ ، ٢٢٧
اني نظرت	مقسوم	البسيط	الشبيبي	٢	٢١٨
هل علم	ليما	مخلّع البسيط	الكاظمي	١	٢٢١
أنتم	هضموا	البسيط	الكاظمي	١	٢٢١
واقتصّ	مثلما	مجزوء الكامل	الكاظمي	١	٢٢٢

nding upon the language of Abd-el-Muhsin Al-kadhimi as it represe-nts the primary and simple levels of imitation which is based on rec-alling the vocabulary, forms and the methods if necessary and using them as they are, while the poetry of Mohammed Ridha Ashebibi represents the uppermost level of imitation, by the work manship he includes in his poetry.

The fifth chapter, "Disturbance of the language of poetry betw-een fabricating and simplicity". It studis the disturbance of poetry as it appears in the attempts of Jameel Sidqi Ezzehhawi and maruf Errusafi in joining the traditional language and the modern language in the framework of levels of "fabricating"that composes the cont-rolling mark of Ezzehawi poetry, in spite of the two levels, interfer-ence in each other.

The last chapter, "The beginings of innovation in the language of poetry between the disturbance of whisper and the skill loudness," studies the innovatin phenomena reprinted in the disturbed attem-pts of Ali Esherqi which are marked by the relative turning off rhet-oric of old stamp to the modern, whispering language of calm, various rhythms, and which aimed at expressing personal feelings. On the other hand, it studies the various techniques the poet Mohmmed Meh-di Al-Jawahiri introduced to renew the classic Arabic.

The thesis, then, concludes in elucidating the effects the moder-nity qualities introduced during the interval concerned & the poetical movement that followed world warII".

SUMMARY

this thesis studies the "Language of modern poetry in Iraq between the beginings of the 20th century and world warII". This era is distinguished by different developments that took place in every field of general life, and in widening Iraqi relations with external word, thus affecting poetry in an observable way on poetry also.

This study contains six chapters. The first chapter, "preface to the language of poetry", studies the several qualities the language of poetry is distinguished by concerning the word, or the way of composing, the rhythm, too.

The second chapter, "Theoretical bases in the language of Arabic Poetry", studies the cases of the various kinds of vision, style and structure the Arab Poetry passed by since its birth till last century among relations of: being affect and effecting, difference similarity and observing their historical evolution. It is an attempt to originalize a number of the qualities of "in modernism" in the interval concerned.

The third chapter, "Position of poetry in Iraq between the beginings of 20th century and world warII" studies the general attitude of Iraq and its effect on the vision of poets, their technical levels and personifications in their divans.

The other three chapters have studied the basic direction of the language of poetry through personal examples; the fourth chapter, "Imitation in the language of poetry between extemporization and workmanship, "studied the qualities of imitation and its levels depe-

المحتويات

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ـ بغـداد
(٧٥٢) لسـنة ١٩٨٥

دار الحرية للطباعة ـ بغداد
١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥ م



١٩٨٥

السعر [illegible] فلس

دار الحرية للطباعة - بغداد توزيع الدار الوطنية للتوزيع والاعلان

تصميم الغلاف - نضال الاغا